Programm

des

Königlichen Gymnasiums

zu

Hohenstein in Preußen.

Zu der

öffentlichen Prüfung,

welche

Dienstag den 30. März

in der Aula des Gymnasiums gehalten werden wird,

ladet ergebenst ein

Dr. M. Töppen,

Direktor des Gymnasiums.

Inhalt:

Hohenstein,
gedruckt in der C. H. Harich'schen Buchdruckerei.

1858.

Uebersicht der öffentlichen Prüfung.

Vormittag 8 Uhr.	VI.	Religion	Hammer.
	VI.	Latein	Heinicke.
„ 9 „	V.	Latein	Grünberg.
	V.	Deutsch	Grünberg.
„ 10 „	IV.	Deutsch	Hammer.
	IV.	Rechnen	Baldus.
„ 11 „	III.	Französisch	Gervais.
	III.	Latein	Schultz.
Nachmittag 2 Uhr.	II.	Latein	Schultz.
	II.	Mathematik	Dudeck.
„ 3 „	I.	Latein	Krause.
	I.	Griechisch	Töppen.

Nach der Prüfung der einzelnen Klassen folgen Deklamationen, zum Schluß eine musikalische Aufführung.

Nach der Ertheilung der vierteljährigen Zeugnisse an die Schüler, Mittwoch den 31. März, wird die Anstalt auf anderthalb Wochen geschlossen. Zur Prüfung und Aufnahme neuer Schüler wird den Unterzeichnete Montag den 12. April bereit sein. Der Unterricht des neuen Cursus beginnt Dienstag den 13. April.

Hohenstein, den 20. März 1858.

Dr. M. Töppen.

Lessing als Dramaturg.*)

Was Lessing in Bezug auf Dryden ausgesprochen hat: „Wenn ein Schriftsteller in seiner Gattung Beides, Regeln und Beispiele gegeben, so erfordert die Natur der Sache, sich jene zuerst bekannt zu machen"**), ist für unsern deutschen Dramaturgen und Dramatiker eine fast noch dringendere Forderung als für den englischen Kritiker und Dichter, weil Lessing's Dramen scheinbar nicht für seine dramaturgischen Vorschriften und Lehren ein Modell und Beispiel geben, dem Stoffe wie der Behandlung nach einem sehr andern Gebiete angehören, als das ist, auf welches er den Leser seiner dramaturgischen Werke, ja die dramatischen Dichter und Künstler verweist.

Daß Lessing's bürgerliche Trauer- und Lustspiele, obwohl sie der rührenden französischen und englischen Tragödie und Komödie anzugehören scheinen, und bis auf „Nathan" in Prosa abgefaßt sind, gleichwohl mit den Regeln des Aristoteles im Einklang stehen und von der richtigsten Benutzung, von dem wahren Studium der Alten und Shakespeare's zeugen, haben wir an jenen Stücken nachgewiesen***). Was Lessing für die dramatischen Dichter aller Zeiten als einen unumstößlichen Kanon durch seine Kritik über dramatische Poesie

*) Diese Abhandlung ergänzt die, welche ich dem Programm von 1851: „Lessing als dramatischer Dichter" veröffentlichte, doch nach einem andern Maßstabe, da ich seitdem in einem größern Werke: „Das deutsche Drama und die deutsche Bühne von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart" dem großen Dramaturgen und Dramatiker, mit dem ich den ersten Band schließe, eine ausgeführtere Beurtheilung zugewendet und solche in fünf Abschnitten geschrieben habe, wovon der hier abgedruckte der erste ist. Den zweiten: „Lessing's Kritik über dramatische Poesie", muß ich, um nicht die Grenzen einer Programm-Abhandlung zu überschreiten, für eine zweite Ergänzung zurückhalten.

**) S. Lessing's Werke, Lachmann'sche Ausgabe, Bd. VI., S. 336.

***) In dem Hohensteiner Schulprogrammm von 1851.

festgestellt hat, müssen wir einer anderweitigen Besprechung vorbehalten*). Hier beschränken wir uns allein auf den „Dramaturgen," der den Weg zu einer vollendeten deutschen Schaubühne mehr zu zeigen als selber zu bahnen unternahm.

„Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat, aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe natürlicher Weise noch weiter entfernt, und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr dieses als jenes ist". Diese Aeußerung Lessing's**) giebt den Standpunkt seines Wirkens der deutschen Bühne gegenüber sehr bezeichnend an. Es ist ein anderer, als ihn Gottsched einnahm, der eine neue Bühne nach fremden Regeln und Mustern zu begründen versuchte, und die früher vorhandene nur als ein historisches Denkmal den Zeitgenossen vorführte mit der Weisung, ihr gänzlich zu entsagen und eine werdende bis zum Gipfel der Vollkommenheit auszuführen. Sein Beginnen schien nach den vorgefundenen Zuständen des deutschen Theaters gerechtfertigt, aber seine Leistungen waren von der Vollkommenheit, die sein beschränkter Geist, sein Starrsinn und seine Eitelkeit schon erreicht zu haben wähnten, weit entfernt, und Lessing bewies, warum seine Produkte nicht besser werden konnten. „Gottsched galt in seiner Jugend für einen Dichter, weil man damals den Versmacher von dem Dichter noch nicht zu unterscheiden wußte. Philosophie und Kritik setzten nach und nach diesen Unterschied in's Helle, und wenn Gottsched nur mit dem Jahrhundert hätte fortgehen wollen, wenn sich seine Einsichten und sein Geschmack nur zugleich mit den Einsichten und dem Geschmack seines Zeitalters hätten verbreiten und läutern wollen, so hätte er vielleicht wirklich aus dem Versmacher ein Dichter werden können. Aber da er sich schon so oft den größten Dichter hatte nennen hören, da ihn seine Eitelkeit überredet hatte, daß er es sei, so unterblieb jenes. Er konnte unmöglich erlangen, was er schon zu besitzen glaubte, und je älter er ward, desto hartnäckiger und unverschämter ward er, sich in diesem träumerischen Besitze zu behaupten." Dieser scharfe, aber gerechte Vorwurf trifft nur den Dichter, nicht seine theatralischen Bestrebungen, die heilsam werden konnten, wenn sie anderweitige Unterstützung von Dichtern, die mehr zum Richtigen fortschritten als Gottsched und seine Schüler, erhalten hätten. Wer solche in den Schlegel, Kronegk, Brawe, Weiße nachweisen wollte, müßte doch eingestehn, daß auch sie, gleich Gottsched und seinem Troß elender Nachahmer, von falschen Regeln und blendenden Mustern sich nicht losmachen wollten oder konnten, und daß Bühne und Bühnendarstellungen eine Gestalt behielten, die wider Natur, Verstand und Gefühl stritt. Lessing, der den Grundsatz: „wider die Gewohnheit der Kunstrichter mehr zu loben als zu tadeln," in der Beurtheilung jener seiner mitlebenden und mitstrebenden Dichter so schön gewahrt hat, mußte, um der verderbten deutschen Bühne ihre Fehler und Haltlosigkeit nachzuweisen, die ganze Schärfe seiner Kritik gegen die Regeln und Muster wenden, die damals selbst die bessern Dichter verleiteten und den Aufschwung des

*) S. vorstehende Seite erste Anmerkung.

**) In der Ankündigung der Hamburger Dramaturg. Werke Th. VII.

Theaters, trotz der Bemühungen begabter Dichter und Schauspieler, hemmten. Nicht nur Gottsched's falschen Dichterruhm, auch der Franzosen eitle Verblendung nachzuweisen, war ihm vorbehalten. Er that es schonungslos, aber mit gerechtem Zorn. „Kaum riß", so spricht er von den in ganz Europa angestaunten Tragikern, „Corneille ihr Theater ein Wenig aus der Barbarei, so glaubten die Franzosen der Vollkommenheit es schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand angelegt zu haben, und hierauf war gar nicht mehr die Frage, ob der tragische Dichter nicht noch pathetischer oder rührender sein könne als Corneille und Racine, sondern dieses ward für unmöglich angenommen, und alle Beeiferung der nachfolgenden Dichter mußte sich darauf beschränken, dem einen oder dem andern so ähnlich zu werden als möglich. Hundert Jahre haben sie sich selbst, und zum Theil ihre Nachbarn mit, hintergangen; nun komme einer und sage ihnen das, und höre, was sie antworten."

Was die Franzosen und die Verehrer des französirenden Geschmacks in Berlin unter Friedrich's II. Protektion auf Lessing's vernichtende Kritik zu antworten hatten, beweist ebenso sehr ihren Dünkel als ihre Empfindlichkeit gegen den Mann, der ihre Götzen gestürzt hatte. „Was ganz Frankreich, vornehmlich Paris, in Werken des Geschmacks glaube, das müsse ganz Europa nachglauben; die Großen thäten es auch; nur der Mittelmann und der Pöbel blieben halsstarrig und wollten selbst urtheilen.*)" In der That, Lessing wollte selbst urtheilen, und seine Verehrung für das wirkliche Verdienst, das er gern anerkannte, nicht bis zum Verschweigen der Schwächen und Fehler treiben. In der Rüge dieser ist ebenso wenig Uebertreibung, wenn er in seiner Kritik fortfährt: „Von beiden großen Dichtern der Franzosen ist es Corneille, welcher den meisten Schaden gestiftet und auf die tragischen Dichter den verderblichsten Einfluß gehabt hat. Denn Racine hat nur durch seine Muster verführt, Corneille aber durch seine Muster und Lehren zugleich. Diese letztern als Orakelsprüche angenommen, von allen Dichtern befolgt, haben nichts Anderes als das kahlste, wäßrigste, untragischste Zeug hervorbringen können." Corneille's und Voltaire's falschen Regeln und blendenden Mustern die Bühne der Alten und der Engländer entgegenzustellen, war die Hauptaufgabe, die Lessing in seiner Hamburger Dramaturgie sich stellte. Aus den Alten schöpfte er, gestützt auf Aristoteles, die wahren Regeln der Kunst, auf Shakespeare wies er als ein Muster von unerreichter Vollendung. Daß Shakespeare und Aristoteles nicht im Widerspruche mit einander stünden, ist nach der **Negation** gegen die Franzosen die erste **Position**, die Lessing dem kühnen Nachweiß abgewann. Sie war ihm nöthig, um vom Wege gekünstelter Unnatur auf den der Natur und Kunst Dichter und Schauspieler zu leiten und der Bühne der Zukunft den weiten Prospekt von Sophocles bis Shakespeare, in deren Ausdehnung jede Stellung erlaubt und für die deutsche erreichbar ist, zu eröffnen, um allmählich sie die Stufen, die bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen sind, emporklimmen zu helfen.

*) S. Karl Lessing's Brief an seinen Bruder, in des Letztern Werken, Th. XIII. S. 142.

Wir könnten den Vorwurf zurückweisen, den Lessing in den Literaturbriefen Gottsched gemacht, daß dieser den Geschmack der Engländer in unsern ältern Stücken nicht erkannt und benutzt habe; wir könnten beweisen, daß von den Opern, Staatsaktionen und Hanswurstiaden die Bühne zu reinigen, einfache und regelmäßige Stücke heilsam gewesen wären. Lessing überzeugte sich davon auch, als er nach seinen Jugendkomödien im herrschenden französischen Geschmacke weder durch Volksstücke wie Faust, noch durch Stücke mit Hanswurst, wie er beides sich vorgesetzt hatte, sondern durch das bürgerliche Trauerspiel „Sara Sampson" und das ganz dem Zeitgeist entsprungene Lustspiel „Minna von Barnhelm" der Bühne und den Schauspielern zwar einen großen Fortschritt zur Kunst, aber nicht zum englischen Theater hin zumuthete. Ja, als die ersten Versuche dahin von den Kraftgenies der 70ger Jahre gemacht wurden, trat Lessing entschieden denselben entgegen und würde, wenn ihm damals nicht schon alles Theatralische ein Ekel, und die Befassung damit ein Greuel gewesen wäre, selbst gegen „Götz von Berlichingen" in die Schranken getreten sein, um dem Unwesen, dem Ueberstürzen des Geschmacks sich mit scharfer Kritik entgegen zu stellen. Da war es ein Leisewitz mit seinem „Julius von Tarent," der ihm Genüge that, und von dessen Genius er sich schöne Früchte für die Bühne versprach, nicht jene Köpfe, die abermals am fremden Genie sich entzündet glaubten „und am leichtesten von einem, das Alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt."

Die Negationen in Lessing's Dramaturgie, wodurch er die falschen Regeln und Muster der Franzosen vernichtete, seine Hinweisungen auf die Alten und Shakespeare haben oftmals Dichter und Kritiker verleitet, unsere deutsche Bühne durch eine Verschmelzung beider Typen umzugestalten, indem man von den Alten die Regeln der Kunst, von Shakespeare die Wahrheit der Natur entlehnen müsse; und da beide von Lessing nirgends in Widerspruch gefunden, sei eine Nachahmung beider im ganzen Umfange der Gipfelpunkt, auf den unser Theater gelangen könne. Daß Lessing selbst davon weit entfernt gewesen, und uns weder eine antike Bühne noch eine englische geschaffen, lehren seine Stücke. In der Form tragen sie den Zuschnitt des von dem damaligen England herübergekommenen bürgerlichen Trauerspiels und des bei den Franzosen entstandenen rührenden Lustspiels. Beide Gattungen erklärte er aus dem Naturell der Nationen entsprungen. „Der Franzose ist ein Geschöpf, das immer größer scheinen will als es ist; der Engländer ein anderes, welches alles Große zu sich hernieder ziehen will. Dem einen ward es verdießlich, sich immer von der lächerlichen Seite vorgestellt zu sehen; ein heimlicher Ehrgeiz trieb ihn, seines Gleichen aus einem edlen Gesichtspunkte zu zeigen. Dem andern war es ärgerlich, gekrönten Häuptern viel voraus zu lassen; er glaubte bei sich zu fühlen, daß gewaltsame Leidenschaften und erhebende Gedanken nichts mehr für sie als für einen aus seiner Mitte wären*)." Dieses ist vielleicht nur ein leerer Gedanke, wie Lessing selber einräumt. Genug aber, die neuen Veränderungen der Bühne, die von

*) Vergl. Lessing's W., Th. IV. S. 110.

England und Frankreich ausgingen, nahm er auf, um dem verderbten deutschen Theater ein Besseres, als es bisher empfangen hatte, zu geben. Von Sophocles, mit dessen Leben und Werken er das deutsche Publikum gründlichst vertraut machen wollte, von Shakespeare, oder auch von Beaumont, Fletcher und Ben Johnson, „den großen Genies, die das englische Theater mit musterlichen Werken bereicherten, es auf einmal zu einem Theater der Vollkommenheit machten, welches nach dem griechischen für einen Kenner das allerinteressanteste ist, und dem Ansehn nach auch bleiben wird," nahm er nichts an — als: was die Kunst, was die dramatische — nach Aristoteles die höchste — Poesie für ihren Zweck, für ihr unumstößliches Gesetz zu allen Zeiten, bei allen Nationen in den Werken ihrer wahren Meister bewußt oder unbewußt kundgegeben hat.

Man verkennt Lessing's Bestrebungen um die deutsche Bühne, wenn man glaubt, er habe ihr eine Norm als die allein berechtigte, die einzig künstlerische geben wollen. Ebenso, wenn man aus seiner Polemik gegen die Regeln der Franzosen schließen wollte, daß er die regelmäßigen Stücke überhaupt verworfen, und der scheinbaren Regellosigkeit Shakespeare's das Wort geredet habe. Nur den Wahn von der Regelmäßigkeit der Franzosen bestritt er. Keine Nation habe die Regeln des alten Dramas mehr verkannt, als gerade die Franzosen. „Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schicklichste äußere Einrichtung des Dramas bei dem Aristoteles fanden, haben sie für das Wesentliche angenommen, und das Wesentliche durch allerlei Einschränkungen und Deutungen dafür so entkräftet, daß nothwendig nichts Anderes als Werke daraus entstehen konnten, die weit unter der höchsten Wirkung bleiben, auf welche der Philosoph seine Regeln kalkulirt hatte."

Empfahl er darum die englische Bühne als Muster? Durchaus nicht! „Den englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die französischen so bekannt gemacht hatten." — Oder schloß er, daß sich auch ohne Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse? daß diese Regeln gar Schuld sein könnten, wenn man ihn weniger erreiche? — Im Gegentheil, diesen falschen Schluß bekämpfte er. „Wir waren auf dem Punkte", sagt er, „uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit muthwillig zu verscherzen, und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst auf's Neue für sich erfinden solle. Ich glaube das einzige Mittel getroffen zu haben, diese Gährung des Geschmacks zu hemmen. Darauf losgearbeitet zu haben, darf ich mir wenigstens schmeicheln, indem ich mir nichts angelegener sein ließ, als den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen Bühne zu bekämpfen." Da er weder bei den Franzosen, noch bei den Engländern die Regeln und Grundsätze fand, die ihm für die dramatische Kunst und deren Schauplatz, die Bühne, genügten, suchte er sie bei andern Nationen und fand sie bei — Aristoteles „so unfehlbar, als die Elemente des Euklides nur immer sind."

Ein Anderes ist es, wichtige Regeln und Grundsätze, besonders der Kunst, nachweisen, ein Anderes, sie anwenden. Lessing fand, daß sie ebensowohl in der griechischen

Tragödie, wie in der römischen Komödie, in den Dramen Shakespeare's und selbst in den von augenfälligen Fehlern begleiteten spanischen Stücken, bei Molière und Goldoni, in den überladenen englischen Lustspielen und in den Entwürfen italienischer Improvisationen, aber nicht in den sogenannten Trauerspielen des Seneca und in den gerühmten Mustern der französischen Bühne und deren Nachahmungen beobachtet seien. Daher trat er gegen Seneca schon in der theatralischen Bibliothek (1754), gegen die Franzosen leise schon damals, entschieden in der Hamburger Dramaturgie (1767—69) auf, nahm in jener das rührende Lustspiel, in dieser das bürgerliche Trauerspiel in Schutz, und lieferte für beides Musterstücke, die bewiesen, daß auch eine von keinem der größten dramatischen Dichter gebrauchte Form die richtigern Regeln und Grundsätze der Kunst enthalten könne. Den Deutschen aber wünschte er mit Sophocles und Plautus, mit Shakespeare, wenn auch nur durch die Wieland-sche Uebersetzung, mit Thompson's Stücken bekannt zu werden; sie auch auf die Spanier aufmerksam zu machen, deren Fehler in die Augen sprängen, deren Schönheiten nicht übersehen werden dürften; den deutschen Lustspieldichtern in den besten Entwürfen ungedruckter italienischer Lustspiele ein Magazin zu überliefern, „aus welchem sie sich sicherer und zugleich unschuldiger versorgen könnten, als aus ganzen gedruckten Stücken, die leicht selbst in einer Uebersetzung auf deutscher Bühne erscheinen, und sie also der Gefahr verglichen zu werden, aussetzen möchten.“

Wenn Lessing auch den großartigen Plan, eine Geschichte des Theaters aller Völker, den er einst mit Mylius gefaßt hatte, aufgab, doch blieb er, so lange das Theater für ihn Reiz und Interesse hatte, bemüht, ihm durch seine Kritik, durch Mittheilungen und Anweisungen eine neue, ja eine so breite Basis zu geben, daß keine Form und keine Norm, die kunstberechtigt war, ihm fortan fehlen durfte, wenn nur die rechten Geister auf die rechte Weise es anfaßten, nicht die Regeln verwarfen, nicht in den gewagten Versuchen sich überstürzten. Das war eine andere Errungenschaft, als Gottsched sie erstrebt, der nur Franzosen und, wie diese sie mißverstanden, die Griechen gelten lassen wollte. Und was er von seiner Jugend an erkannt und gelehrt, das blieb, in steter Läuterung, sein Ziel bis zum Alter, nur daß er leider im Unwillen über die verkehrten und trägen Zeitgenossen, und von andern Studien angezogen, zu frühe der thätigen Mitwirkung für die Bühne sich entzog und andern das Werk überließ, das kein Deutscher, weder vor noch nach ihm, in gleichem Maaße durchzuführen verstand; daher es denn bald stockte und auf schlimme Abwege gerieth. Und doch schuf er gerade in den Zeiten seines Grollens mit dem Theater seine vollendetsten Stücke, Emilia Galotti und Nathan. Ja erst in letzterm wählte er den Ausdruck der Form, der zur künstlerischen Vollkommenheit der dramatischen Poesie nach seiner eigenen Ueberzeugung ihr nicht fehlen darf, den Vers. Schon in der Dramaturgie hatte er der Meinung des Houdar de la Motte widersprochen, daß das Sylbenmaß ein kindischer Zwang sei, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe zu unterwerfen; er hatte den großen Vorzug unserer Sprache vor der französischen darin gefunden, daß sie der griechischen ungleich näher

komme, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden sollten, anzudeuten vermag.

Noch deutlicher wird die Nothwendigkeit des Verses in der dramatischen Poesie aus Lessing's Urtheil über diese. „Die Poesie," so schreibt er 1769 an Nicolai,*) „muß schlechterdings ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen, und nur dadurch unterscheidet sie sich von der Prosa und wird Poesie. Die Mittel, wodurch sie dieses thut, sind der Ton, das Wort, die Stellung der Worte, das Sylbenmaß, Figuren und Tropen, Gleichnisse u. s. w. Alle diese Dinge bringen die willkürlichen Zeichen den natürlichen näher, aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen: folglich sind alle Gattungen, die sich nur dieser Mittel bedienen, als die niedern Gattungen der Poesie zu betrachten; und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die wirklichen Zeichen gänzlich zu natürlichen macht, das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf willkürliche Zeichen zu sein, und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge. Daß die dramatische Poesie die höchste, ja die einzige Poesie ist, hat schon Aristoteles gesagt, und er giebt der Epopöe nur insofern die zweite Stelle, als sie größtentheils dramatisch ist oder sein kann. Der Grund, den er davon angiebt, ist zwar nicht der meinige, aber er läßt sich auf meinen reduziren und wird nur durch diese Reduktion auf meinen vor aller falschen Anwendung gesichert." —

Was von dem Auge der Kritik als zweckdienlich, heilsam oder zulässig erspäht werden kann, hat Lessing dem deutschen Theater zuzuwenden gesucht. Was sein richtiger Blick als falsch, hemmend, störend für dessen Emporkommen erkannte, wies er mit Gründen nach, die keine Widerlegung möglich machten, gegen die nur Dünkel und Kurzsichtigkeit sich sträuben konnten, zu denen auch die Kritik nach ihm so viel wie Nichts zu ergänzen fand. Daß gleichwohl die Wirkungen seiner Kritik auf der Bühne sich viel langsamer Bahn brachen als Gottsched's Reformen, der weder das Richtige erkannt, noch das Fehlerhafte vermieden hatte, darf nicht befremden. Hier galt es nicht, einem Verderbniß, das der Blödsichtigste bemerkte, abzuhelfen, sondern einem Wahne, in dem die besten Geister befangen waren, entgegen zu treten; hier galt es nicht, einen Harlekin oder die Staatsaktionen mit der Autorität der Corneille, Racine und Voltaire vom Theater zu verbannen, sondern diese seit einem Jahrhundert von allen gebildeten Nationen gepriesenen Heroen zu bekämpfen, sie als falsche Götter zu entthronen; hier galt es, unbekannte oder gar verachtete Muster als die allein wahren Genies und Kunstrichter zur Geltung zu bringen; hier galt es, nicht Uebersetzungen und Bearbeitungen zu fabriciren, abgeschriebene Regeln und Gesetze, die weit verbreitet waren, auch den Deutschen zu verkünden, sondern selbstständige Produkte zu schaffen und schwer verständliche Lehren, die von den Franzosen theils falsch verstanden, theils absichtlich entstellt waren, durch richtige Erklärung in ihrer wahren Bedeutsamkeit, selbst für Denker und Dich-

*) Werke XII. S. 225.

ter, zur Evidenz zu bringen. Eine Anzahl von Stücken, rasch auf einander in Scene gesetzt, hätte die Physiognomie des deutschen Theaters schneller geändert als alle Kritik; allein ihnen den Weg zu bahnen, war ohne Kritik nicht möglich. Die Tragödien und Komödien der Alten, die Dramen Shakespeare's waren entweder in deutschen Uebersetzungen nicht da, oder konnten, wenn sie übersetzt wurden, auf den damaligen Bühnen, von den damaligen Schauspielern nicht aufgeführt, noch von dem Publikum schon gewürdigt werden.

Wie weit aber war Lessing entfernt, die Alten selbst, Shakespeare selbst den Deutschen auf der Bühne vorzuführen. Sie sollten sie nur kennen, schätzen lernen, um an ihnen die dramatische Kunst, nicht ihre Formen, denen zu viel von ihrer Zeit, von ihren Nationen anhaftete, zu bewundern. Die Alten und Shakespeare richtig nachzuahmen, das war eine schwierigere Aufgabe, als wie Gottsched und seine Schüler die Franzosen nachgeahmt hatten. Daß Lessing in seinen Stücken es gethan, vermag noch heute nur die schärfste Kritik nachzuweisen, während man damals eher Diderot und Marmontel oder George Lille, den Verfasser des „Kaufmanns von London", oder einen gleichzeitigen englischen Dichter für seine Vorbilder hielt. Selbst sein „Philotas," sein „Schatz" lassen die Schule von Sophocles und Plautus kaum erkennen! Und in wie langsamer Aufeinanderfolge ließen Lessing's Stücke auf sich warten! Neben ihm aber stand keiner, der ihm bei dem schwierigen Werke, die Bühne zu bessern, sie mit Stücken, an denen seine Kritik Befriedigung gefunden hätte, zu versehen, Beistand leistete. Als auch er sich vom Theater voll Groll und Ueberdruß zurückzog, ja bis nach Italien entweichen wollte, nannte mit Recht Nicolai es verwaist, „weil mit ihm die einzige Hoffnung besserer Erzeugnisse schwinde."

Der reiche Schatz, der in früheren Schriften, vornehmlich aber in der Dramaturgie niedergelegt war, sollte ein Vermächtniß für die Zukunft sein, sowie auch heute noch in seinen Erwartungen und Bestrebungen eine Hoffnung ruht, die Bühne der Zukunft unter anderen Bedingungen und Verhältnissen, als die gegenwärtigen sind, zu gründen. Man hat den Hauptwerth der Dramaturgie in dem negativen Theile gesucht und mit Stolz darauf hingewiesen, daß ein Deutscher die Irrthümer und Fehler der Franzosen so schlagend und bis zur Vernichtung ihrer Autorität bekämpft habe. Wohl, auch wir erkennen den Scharfsinn dieser Negationen und haben oft auf dieselben zur Unterstützung des eigenen Urtheils hingewiesen. Es schmälert sein Verdienst nicht, daß er aus Aristoteles und Horaz, aus deren Auslegern, aus Diderot, Marmontel und Dacier, aus den dramatischen und kritischen Werken der Alten und Neuern seine Beweisgründe entlehnt; gelegentlich weist er auch sie alle zurecht, und abhängig macht er von ihnen sich niemals. Doch da wir's mit der Beurtheilung Lessing's selber zu thun haben, dürfen wir die Größe seines Geistes, das Verdienst seines Wirkens nicht allein in dem suchen, was er als falsch, als unwahr oder trügerisch nachgewiesen hat, sondern müssen auch, was er als die richtigen, wahren und leitenden Grundsätze und Regeln, mag er sie aus sich geschöpft oder aus Andern entlehnt haben, für seine

Zeit oder für die Zukunft zur Nachachtung aufstellte, in's Auge fassen; zunächst die, welche die verderbte Bühne heben sollten.

Schon als 17jähriger Jüngling bot Lessing der Bühne in Leipzig seinen Beistand, schloß sich erst an die Neuber, und suchte Gottsched'sche Stücke durch seine und die seiner Mitstrebenden, Mylius, Weiße, Fuchs, Kleist u. A. zu verdrängen. Seinen „jungen Gelehrten" hielt die verständige Direktrice für einen bedeutenden Fortschritt in der drastischen Behandlung des Gegenstandes, und gab ihn 1747. In den nächsten Jahren ließ Lessing schnell auf einander „die Juden", „den Freigeist" und den „Schatz" folgen; denn ein Repertoir zu schaffen, hielt er damals noch für das Wirksamste, um die Bühne umzugestalten. Mit ganzer Begeisterung ging er an das Werk. „Wenn man mir den Titel eines deutschen Moliere beilegen könnte," schreibt er an die Seinen, „so könnte ich eines ewigen Namens versichert sein. Die Wahrheit zu gestehen, so habe ich große Lust, ihn zu verdienen." Er erkennt wohl die Schwierigkeit, ja seine Ohnmacht, die auch die größte Lust erſticke, aber er zeigt auch die Nothwendigkeit von Arbeiten, worin noch so sehr wenige seiner Landsleute ihre Kraft versucht hätten, und daß er sich daran machen und nicht eher aufhören wolle, als bis man Meisterstücke von ihm gelesen habe. Das Ehrenvolle des gewählten Berufes, den sein Vater einen gottlosen genannt hatte, verficht er mit jugendlicher Schwärmerei, und will den Herren Theologen das durch die That beweisen. „Ein Komödienschreiber," fährt er fort, „ist ein Mensch, der die Laster von ihrer lächerlichen Seite schildert. Darf denn ein Christ über die Laster nicht lachen? Verdienen die Laster so viel Hochachtung? Und wenn ich nun gar verspräche, eine Komödie zu machen, die nicht nur die Herren Theologen lesen, sondern auch loben sollen? Wie, wenn ich eine auf die Freigeister und auf die Verächter ihres Standes machte?" —

So hielt Lessing, wie später Schiller, in jugendlicher Begeisterung das Theater für eine Schule der Moral und der sittlichen Bildung. Noch einige Jahre später*) beruft er sich auf den heiligen Hieronymus, der sich an Plautus Komödien ergötzte, wenn er in vielen Nachtwachen aus Reue über seine begangenen Sünden herzliche und bußfertige Thränen vergossen hatte. „Man mag hierüber schelten oder spotten, wie man will, ich sehe weder was Unbegreifliches, noch weniger was Verdammliches darin. Entweder man betrachtet das Laster als etwas, das unserer unanständig ist, das uns geringer macht, das uns in unzählige widersinnige Vergehungen fallen läßt; oder man betrachtet es als etwas, das wider unsere Pflicht ist, das den Zorn Gottes erregt, und uns also nothwendig unglücklich machen muß. Im erstern Falle muß man darüber lachen, in dem andern wird man sich darüber betrüben. Zu jenem giebt ein Lustspiel, zu diesem die heilige Schrift die beste Gelegenheit." Wie die Frommen an seinen Stücken Gefallen finden, sollten die Gebildeten seine Bemühungen um's Theater verstehen und würdigen lernen.

*) Im Leben des Plautus, W. III. S. 12.

Dazu mußte die Kritik die Wege bahnen. Drum begann er 1750 mit Mylius die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters", verfaßte „das Leben des Plautus," so wie eine Uebersetzung „der Gefangenen" und wider eine tadelnde Kritik des römischen Komödienschreibers eine Antikritik, worin er Plautus als ein Muster allen neuern Lustspieldichtern empfahl. Weil aber sein Mitarbeiter noch zu tief in Gottsched'scher Anschauungsweise steckte, zog Lessing sich von der Unternehmung, die auf eine Geschichte des Theaters aller Völker abzielte, schon nach dem vierten Stücke zurück, ja er wandte sich, weil die Eltern über seine Theaterpassion Zeter riefen und fürchteten, er werde gar wohl selber ein Komödiant werden, der Bühne einige Jahre ganz ab, und streng wissenschaftlichen Studien zu.

Das sollte das Theater noch oftmals von Lessing erfahren; und wir bemerkten schon, daß er nie mit jener Begeisterung und dem rüstigen Bemühen seiner ersten Betheiligung ihm sich zuwandte, zuletzt nur mit Widerstreben, auch durch die glänzendsten Anerbietungen von Wien und Mannheim nicht gelockt und gewonnen, sondern von Zeit zu Zeit durch neue, vollendetere Produkte und durch gereifte, bedeutsame Lehren, die eine momentane Stimmung, oder ein in der Tiefe seiner Seele treibender Drang seinem Groll und Widerwillen abzuringen schien. Vielleicht hat gerade dieser Wechsel seinen Neigungen, Studien und Empfindungen, überhaupt das Unstete seines Strebens und Lebens, seiner Beschäftigungen und seines Aufenthaltes in ihm die eminente Kraft, die er praktisch und theoretisch kund gab, hervorgebracht, daß er wie ein Meteor plötzlich hellglänzend erschien und eben so rasch wieder verschwand. Das deutsche Theater aber bedurfte damals, wie heute, einer steten und festen Leitung; diese, wie einst Gottsched, zu übernehmen, war Lessing nie zu bestimmen.

Wohl wahr! seine Kritik und seine Produkte durchfuhren elektrisch von einem Ende Deutschlands bis zum andern die Bühnen; jedes neue Stück von ihm ergoß in Spieler und Zuschauer ein neues Leben; seine dramaturgischen Schriften rissen wohl manchen wie Gleim zu dem entzückten Ausruf hin: „Woher, ihr Götter, nimmt er die gründlichen Betrachtungen, die Kenntniß alles Tragischen der ganzen Welt!"*) Doch des Schlechten drängte sich immer so viel zwischen die wenigen Lessing'schen Stücke, der Kritiker und Kritikaster gab es so viele, die den Geschmack des Publikums wieder verdarben, die Schauspieler verfielen in die alten Manieren, und oft in die abgeschmacktesten und übertriebensten, daß dicke Finsterniß bald da wieder herrschte, wo eben Lessing's Geist einige Helle verbreitet hatte. — Ich will kurz andeuten, wie und wo er sich noch thätig für die Bühne zeigte. Ohne alle Mitarbeiter gab er 1754—58 seine „theatralische Bibliothek" heraus, in der Absicht, den beschränkten Gesichtskreis für Tragödie und Komödie zu erweitern, reichern Stoff aus der antiken, aus der ältern und neuern englischen, italienischen und spanischen Literatur, den Deutschen zuzuführen. In seiner Kritik ist er noch Lehrling, wie hoch er auch über seiner Zeit steht; er zeigt noch für

*) Gleim an Lessing, in des Letztern Werken, Th. XIII. S. 130.

das rührende Lustspiel nach Gellert'scher Auffassung eine zu große Neigung, lobt noch Thomson als Tragiker und Destouches als Komödienschreiber, doch beginnt er schon den Kampf gegen den französischen Geschmack, dem er den anderer Theater entgegenstellt und ihn noch unter dem Seneca's nachweist. Schlagender als seine Andeutungen war seine „Miß Sara Sampson", die 1755 erschien.

Seit diesem letztgenannten Jahre hatte Lessing wieder Leipzig zu seinem Aufenthalte gewählt, nachdem er von 1748 ab in Berlin gelebt, und mit Mendelssohn und Nicolai eine gründliche Verbesserung des Theaterwesens vielfach durchdacht und durchgesprochen hatte. Erzürnt, daß in Leipzig noch immer der französische Geschmack und Gottsched die Bühne beherrschten, griff er beide heftig an und leugnete, daß Letzterer je Verdienste um das Theater gehabt. In seinen „Briefen, die neueste Literatur betreffend", die sich über alle literarischen Erscheinungen der damaligen Zeit ausbreiteten, gab er auch über die dramatische manche neue Aufschlüsse und wies in dem „Leben des Sophocles" auf die Alten und deren tragische Kunst hin. Allein fürchtend, daß eine Nachahmung der Alten wieder zu den Franzosen zurückführen möchte, lenkte er die Aufmerksamkeit auf Shakespeare und behauptete, daß dieser im Wesentlichen den Alten näher stünde als Corneille. Um aber die Anhänger und Verehrer der Franzosen in Deutschland zu beschämen, zeigte er ihnen, daß ein neuer französischer Kunstrichter und dramatischer Dichter die Götzen der Deutschen ihres Nimbus beraubt habe. „Selten genesen wir eher von der verächtlichen Nachahmung gewisser französischer Muster, als bis der Franzose selbst diese Muster zu verwerfen anfängt." Trefflicher konnte Lessing die Gallomonie der Deutschen nicht zeichnen. Uebersetzungen waren damals an der Tagesordnung. Der ganze Molière, Destouches, Favart, Goldoni's zahllose Stücke erschienen und fanden lebhafte Theilnahme. Auch Lessing entschloß sich zu einer Uebersetzung eines Franzosen, der neben dem Dichter auch ein denkender Kunstrichter war. Er übersetzte „das Theater des Herrn Diderot" sammt den angehängten „Unterredungen" zu dessen natürlichem Sohne, worin die Unnatur und Ueberladung der französischen Bühne angegriffen waren. Lessing sagte in seiner Vorrede: „daß sich nach dem Aristoteles kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben habe als Diderot." — Das wirkte; er hatte in Feindes Landen einen Bundesgenossen gefunden. Diderot hatte das von den Engländern gepflegte bürgerliche Trauerspiel nach Frankreich verpflanzt, und Lessing rieth, es einmal mit diesem andern Extrem zu versuchen, wenn auch nur, um zur Natürlichkeit des Dialogs zurückzukehren. Diderot's Stücke, von denen Lessing eigentlich nur den „Hausvater" für ein gutes gelten läßt, waren der Art, daß er sie selbst zu erreichen und übertreffen hoffen durfte. Für die Schauspieler wie für das Publikum waren sie verständlich, führten jene zu einem natürlichen Spiele, und machten diesem das Theater als eine Schule des Lebens noch einmal so lieb als die frostigen und unnatürlichen Königstragödien und Heroenstücke.

Wie weit auch Lessing in späterer Zeit entfernt war, in Diderot's Lehren einen

Aristoteles, in seinen Stücken Meisterwerke zu erkennen, wie sehr er Diderot's Freigeisterei, die derselbe in Deutschland zur Schau stellte, lächerlich fand: er bezeugte noch 1781 *) seine Dankbarkeit einem Manne, der an der Bildung seines Geschmacks so großen Antheil gehabt. „Denn es mag mit diesem auch beschaffen sein, wie es wolle, so bin ich mir doch zu wohl bewußt, daß er ohne Diderot's Muster und Lehren eine ganz andere Richtung würde bekommen haben. Vielleicht eine eigenere, aber doch schwerlich eine, mit der am Ende mein Verstand zufrieden gewesen wäre." Diderot scheint überhaupt auf das deutsche Theater weit mehr Einfluß gehabt zu haben als auf das Theater seines eignen Volkes.**) Auch war die Veränderung, die er auf diesem hervorbringen wollte, in der That weit schwerer zu bewirken als das Gute, welches er jenem nebenher verschaffte. Die französischen Stücke, welche auf unserm Theater gespielt wurden, stellten doch nur lauter fremde Sitten vor; und fremde Sitten, in welchen wir weder die allgemeine menschliche Natur, noch unsern besondern Volkscharakter erkennen, sind bald verdrängt. „Wir sehnten uns nach etwas Besserm, ohne zu wissen, wo dieses Bessere herkommen sollte, als „der Hausvater" erschien. In ihm erkannte sogleich der rechtschaffene Mann, was ihm das Theater noch eins so theuer machen müsse. Sei immerhin wahr, daß es seitdem von dem Geräusche eines nichtsbedeutenden Gelächters weniger ertönte. Selbst unsere Schauspieler fingen an dem Hausvater zuerst an, sich selbst zu übertreffen. Denn der Hausvater war weder französisch noch deutsch; er war bloß menschlich. Er hatte nichts auszudrücken, als was Jeder ausdrücken konnte, der es verstand und fühlte. Und daß Jeder seine Rolle verstand und fühlte, dafür hatte Diderot vornehmlich gesorgt."

So erkannte Lessing noch in seinem Todesjahre, was er, das Publikum, die Schauspieler, kurz das deutsche Theater Diderot verdankten. Vergebens haben neuere Kunstrichter diesen Einfluß bestritten. Aber Lessing selber war längst über Diderot's Stücke mit den seinigen, über Diderot's Ansichten mit den Resultaten seines Forschens hinweggeschritten. Nachdem er in den Literaturbriefen mannigfache Materien behandelt, und als Sekretair des preußischen Generals Tauenzin in Breslau, dann ein Jahr in Berlin mit den verschiedenartigsten Leuten und mannigfachen Verhältnissen sich vertraut gemacht, mit mancherlei Plänen beschäftigt hatte, die alle fehlschlugen, wandte er sich endlich wieder dem Theater zu, als die Idee, die er im Umgange mit Nicolai, Ramler, Mendelssohn oft besprochen, ein sogenanntes „akademisches Theater" in Deutschland zu gründen, in Hamburg zur Ausführung zu kommen schien.

Dieser Ort hatte nächst Wien der Bühne die meiste Theilnahme zugewendet; daselbst bildeten sich zuerst bessere Schauspieler, besonders aus der Gesellschaft Schönemann's, an deren Spitze 1758 Koch trat und fünf Jahre ununterbrochen in Hamburg blieb. Schon unter ihm wirkten Eckhof und die Hensel rühmlichst mit. Beide waren noch dort, als 1767

*) In der Vorrede zur zweiten Ausgabe von Diderot's Theater W. VI. S. 369.

**) Warum? setzt Lessing in der Dramaturgie auseinander.

die Reorganisation der Hamburger Bühne erfolgte, zu der eine Gesellschaft von Kaufleuten zusammentrat, an der Spitze Seiler und Babbers, und alle Talente dabei in Anspruch zu nehmen gedachte. Kein einziger schlechter Schauspieler ward engagirt und mehrere konnten vortrefflich genannt werden. Sie in ihrer Kunst vollends auszubilden, wurde der am Orte lebende Theaterdichter Löwe beauftragt, Vorlesungen über Schauspielkunst und Mimik zu halten, und Lessing wünschte man als Theaterdichter zu berufen. Doch zu einem Goldoni, der in einem Jahre dreizehn Stücke schrieb, fühlte Lessing sich nicht berufen; er lehnte die Aufforderung ab. Da gedachte man seine kritische Feder zu nutzen, und berief ihn, um Schauspieler, Dichter und Publikum durch seine Beurtheilung der aufzuführenden Stücke zu unterrichten. Auch zu einem Recensenten würde er sich nicht hergegeben haben, aber er faßte die Sache in höherm Sinne auf, als vielleicht die Unternehmer selbst erwartet und gewünscht. Hören wir, was er darüber am Schlusse der Hamburger Dramaturgie sagt: „Sie gefiel mir, diese Idee. Sie erinnerte mich an die Didaskalien der Griechen, d. i. an die kurzen Nachrichten, dergleichen selbst Aristoteles von den Stücken der griechischen Bühne zu schreiben der Mühe werth gehalten. — Ich war schon Willens, das Blatt selbst Hamburger Didaskalien zu nennen. Aber der Titel klang allzufremd, und nun ist es mir lieb, daß ich ihm diesen (Dramaturgie) vorgezogen haben. Was ich in eine Dramaturgie bringen oder nicht bringen wollte, das stand bei mir.“

Das Theaterunternehmen in Hamburg versprach nach den Mitteln, die beschafft, nach den Kräften, die zur Mitwirkung gewonnen, nach den Vorbereitungen, die gemacht waren, eine neue Aera für die deutsche Bühne zu werden. Eine große und reiche Stadt, nicht wie Wien durch Hof- und Censur-Zwang beengt, nicht wie Berlin einem fremdländischen Geschmacke von oben her ergeben, nicht mehr von Gottsched's Jüngern, sondern dessen Gegnern in ganz patriotischem Geiste geleitet, und dem Theater als einer Sittenschule gegen die Anfeindung einer orthodoxen Geistlichkeit zugewendet, schien der einzige Platz in Deutschland, wo ein Lessing mit seiner Kritik, und wenn er den bereits fertigen Produkten in unzweifelhaft höherer Vollendung nur von Zeit zu Zeit neue nachfolgen ließ, mit seinen Stücken das Ziel, das er bisher unverrückt und mit immer hellerem Blick im Auge hatte, die höchste Stufe der dramatischen Kunst zu erreichen hoffen durfte. Für ihn selbst war es hohe Zeit, die produktive Kraft nach den antiquarischen Studien, wie er sie in seinem Laokoon zwar glänzend, aber zugleich mit Geistesermüdung bewährt hatte, wieder zu beleben. Er versprach sich von seiner Stellung in Hamburg das Beste für sein Wirken und Schaffen. „Ich habe mit dem dortigen neuen Theater,“ schreibt er an Gleim,*) „ein Abkommen getroffen, welches mir auf einige Jahre ein ruhiges und angenehmes Leben verspricht. Als ich mit ihnen abschloß, fielen mir die Worte aus dem Juvenal ein: Quod non dant proceres, dabit histrio. Ich will meine theatralischen Werke, welche längst auf die letzte Hand gewartet haben, daselbst vollenden

*) S. Werke XII. S. 177.

und aufführen lassen. Solche Umstände waren nothwendig, die fast erloschene Liebe zum Theater wieder bei mir zu entzünden. Ich fing eben an, mich in andere Studien zu verlieren, die mich gar bald zu aller Arbeit des Genies würden unfähig gemacht haben. Mein Laokoon ist nun wieder die Nebenarbeit" u. s. w.

Doch schon einen Monat nach der Eröffnung schrieb er an seinen Bruder in Berlin: „Mit dem Theater — das im Vertrauen — gehen eine Menge Dinge vor, die mir nicht anstehen. Es ist Uneinigkeit unter den Entrepreneurs und keiner weiß, wer Koch oder Kellner ist." Diese Uneinigkeit war entweder schon die Folge, oder wurde die Veranlassung von Fehlern, die bald das vielversprechende Unternehmen in Stocken brachte. Ein akademisches oder, wie es bald zum Modewort, erst in Hamburg, dann in Wien, dann in Mannheim, dann hier und dort in Deutschland wurde, ein „Nationaltheater" zu begründen, sollte für damals, wie bis heute, ein schöner Traum bleiben. Lessing schloß seine Dramaturgie mit dem bittern Ausfall: „Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutschen noch keine Nation sind!" Lessing denkt hier nicht einmal an die politische Verfassung, nur an den sittlichen Charakter der Deutschen, der fast sei: „keinen eignen haben zu wollen." Auch heute sind wir noch immer die Nachahmer alles Ausländischen; Alles, was uns von jenseits des Rheins kommt, ist reizend, allerliebst, vortrefflich. Und wie hat doch Lessing schon diese unsere Schwäche gegeißelt! „Lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimmasse für Ausdruck, ein Geklingel von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im Geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in Allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Antheile erhalten hat."

Wir ersehen schon aus dem Repertoir, das Lessing's Dramaturgie uns vorführt, daß an ein deutsches National-Theater nicht zu denken war, wo zwei Drittel der gegebenen und am meisten wiederholten Stücke Uebersetzungen aus dem Französischen waren, wo neben der deutschen Bühne eine französische Truppe Zulauf fand, und die Oper mit ihrer Dekorationspracht und ihren Buffo's die Zuhörer ergötzte. Das Hamburger Unternehmen wäre, wie viele hundert andere, längst in Vergessenheit vergraben, wenn nicht Lessing ihm durch seine Dramaturgie ein unvergängliches Denkmal gesetzt hätte. Gerade die Bevorzugung französischer Stücke bot ihm die Gelegenheit, die gerühmten Muster der französischen Bühne ausführlich zu beurtheilen, und zu zeigen, daß ihre Regeln wie deren Anwendung sie nie zu der Stufe der Vollkommenheit geführt haben und führen können, auf welcher sie in eitlem Wahne die Bühnen aller neuern Völker so weit unter sich erblickten. Der Irrthum, daß bei unsern Dichtern: die Franzosen nachahmen, so viel heiße, als nach den Regeln der Alten arbeiten, widerlegt er aus Aristoteles Grundsätzen, besonders von der Tragödie, und bewies un-

widersprechlich, daß diese von der Richtschnur des Aristoteles sich keinen Schritt entfernen könne, ohne sich ebensoweit von seiner Vollkommenheit zu entfernen. Aus Shakespeare entwickelte er, wie das Theater noch einer ganz andern Wirkung fähig sei, als ihm Corneille, Racine und Voltaire zu ertheilen vermochten. Aber, damit nicht geblendet von dem plötzlichen Strahl der Wahrheit wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurückprallten und etwa wähnen möchten, daß sich auch ohne alle Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse, zeigte er einmal die völlige Uebereinstimmung des scheinbar regellosen Britten mit den Anforderungen des Stagiriten, und suchte den Inbegriff dieser in ihrem ganzen Umfange zu erschöpfen. So baute er mit einer Hand das Gebilde der Kunst auf, während er mit der andern das Truggebilde niederriß; doch, ohne dem Genie vorzuschreiben, was es zu thun habe, wies er nur schlagend nach, was es nicht thun dürfe.

Als Lessing seine Dramaturgie begann, hielt er es nicht für seine einzige, nicht einmal für seine erste Aufgabe, die Dichter zu rektificiren. Er hatte in der Ankündigung bereits gesagt, daß man nicht immer Meisterwerke aufführen werde; die große Schwierigkeit eines Repertoirs gezeigt, das eine Menge von Stücken zur Auswahl voraussetze, woran es in Deutschland fehle; die Beibehaltung gewisser mittelmäßiger Stücke schon darum gestattet, weil sie gewisse vorzügliche Rollen für diesen oder jenen Akteur hätten; und das Publikum aufgefordert, an dem Dargebotenen, auch wenn es unbefriedigt ließe, sein Urtheil zu üben. Da zum ersten Male nicht den Schauspielern oder ihrem Prinzipal die Sorge überlassen sei, für ihren Verlust oder Gewinnst zu arbeiten, so hätten sie allein den Anforderungen ihrer Kunst zu genügen; dem Publikum läge es ob, einem uneigennützigen Unternehmen seine Begünstigung zuzuwenden, damit aus dieser ersten Veränderung in der Bühnenleitung leichter und rascher alle andern Verbesserungen erwachsen könnten, deren unser Theater bedürfe. An Fleiß und Kosten sei nichts gespart; ob es an Geschmack und Einsicht fehle, werde die Zukunft lehren. Das Publikum habe es in seiner Gewalt, was es mangelhaft finden sollte, abstellen und verbessern zu lassen. „Es komme nur und sehe und höre und prüfe und richte. Seine Stimme soll nie geringschätzig verhöret, sein Urtheil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden.“ —

So wies Lessing dem Publikum, für dessen Geschmacksbildung er seine Feder anbot, den ihm gebührenden Platz und Antheil bei einem Unternehmen, welches Verbesserung des Theaters als sein Hauptziel erstrebte. Aber nicht jeder kleine Kritikaster sollte sich für das Publikum halten, und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht würden, auch mit sich selbst zu Rathe gehen, von welcher Art seine Erwartungen gewesen seien. „Nicht jeder Liebhaber ist ein Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten eines Stückes, das richtige Spiel eines Akteurs empfindet, kann darum auch den Werth aller andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten jeder Art ver-

breitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann." Was Lessing hier von dem Hamburger Publikum fordert, von ihm erwartet, sagt so vortrefflich und für alle Zeiten, was von einem Publikum zu fordern ist, was man von ihm erwarten darf. Eben so klar giebt er seine Stellung verständigen Zuhörern gegenüber an. „Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinander zu setzen, **warum** ihm etwas nicht gefallen hat. Die große Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergnügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wie viel davon auf Rechnung des Dichters oder des Schauspielers zu setzen sei." Das freilich vermochte mit Unfehlbarkeit nur ein Kunstrichter wie Lessing; Zeugniß dafür ist seine Dramaturgie von der ersten bis zur letzten Seite. Hören wir das Urtheil eines Mannes, der auch Kenner war, auch seine Kunst verstand und voll Begeisterung und Begabung für sie wirkte. Schiller, als er die Dramaturgie gelesen, schreibt an Göthen*): „Es ist doch gar keine Frage, daß Lessing unter allen Deutschen seiner Zeit über das, was die Kunst betrifft, am klarsten gewesen, am schärfsten und zugleich am liberalsten darüber gedacht, und das Wesentliche, worauf es ankommt, am unverrücktesten in's Auge gefaßt hat. Lieset man nur ihn, so möchte man wirklich glauben, daß die gute Zeit des deutschen Geschmacks schon vorbei sei; denn wie wenig Urtheile, die jetzt über die Kunst gefällt werden, dürfen sich an die seinigen stellen." So verstand der große Dichter den großen Kritiker. Daß das vielköpfige, schwankende und leicht verleitete Publikum seiner Leiterhand folgen werde, durfte Lessing nicht für gewiß annehmen, obgleich er ihm nichts Schweres zumuthete, ihm nur sein Gefallen oder Mißfallen deuten, nur ihm dann und wann Winke geben will. Das thut er denn auch, wie ein weiser Mentor. So gleich nach der ersten Vorstellung von „Olint und Sophronie", als unter Kronegk's eingestreuten Sentenzen, die Lessing im Ganzen rühmt, doch einige sehr falsche oder einseitige das Publikum zum Beifall hinreißen. „Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen läßt. Theils dachte ich: Vortrefflich! man liebt hier die Moral. Dieses Parterre findet Geschmack an Maximen; auf dieser Bühne könnte sich ein Euripides Ruhm erwerben und ein Sokrates würde sie gerne besuchen. Theils fiel es mir zugleich mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeinten Maximen wären**), und ich wünschte sehr, daß die Mißbilligung an jenem Gemurmel den meisten Antheil möge gehabt haben. Es ist nur ein Athen gewesen, es wird nur ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich war, daß einer unlautern Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürmt zu werden."

*) Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe Th. V. S. 61.

**) Diese falschen Maximen lauteten: „Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht." Die zweite: „Wer schlimm von Andern denkt, ist selbst ein Bösewicht."

Wie fein sarkastisch, wie belehrend zugleich diese Zurechtweisung! Etwas derber schilt er, aber nicht bloß das Hamburger Parterre, wenn er von dem Applaus hinter abgehenden Schauspielern, die dazu forcirt haben, spricht: „Nachzischen sollte es ihm! Doch leider ist es theils nicht Kenner genug, theils zu gutherzig, und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die That." — Wiederholentlich stellt Lessing dem deutschen Publikum, der deutschen Bühne das atheniſche Volk und Theater als Vorbild hin. „Wozu," ruft er,*) „die saure Arbeit der dramatischen Form? Wozu ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Haufen geladen, wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von Jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde?"

Die Antwort darauf lautet bei Lessing: weil die dramatische Form die einzige ist, in welcher sich Mitleid und Furcht in vollendetestem Grade erregen lassen; gleichwohl wollen moderne Zuschauer lieber alle andern Leidenschaften als diese darin erregt haben, und die dramatische Form lieber zu allem Andern brauchen als zu dem, wozu sie vornehmlich geschickt ist: anders ist das im Alterthume gewesen. „Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und römische Volk auf die Schauspiele waren, besonders jenes auf das tragische. Wie gleichgültig, wie kalt ist dagegen unser Volk für das Theater! Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht daher kömmt, daß die Griechen vor ihrer Bühne sich mit so starken, so außerordentlichen Empfindungen begeistert fühlten, daß sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben: dahingegen wir uns vor unserer Bühe so schwacher Eindrücke bewußt sind, daß wir es selten der Zeit und des Geldes werth halten, sie uns zu verschaffen? Wir gehen fast alle, fast immer aus Neugierde, aus Mode, aus Langweile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu gaffen und begafft zu werden in's Theater, und nur Wenige, und diese Wenigen nur sparsam aus anderer Absicht." In gerechten Zorne bricht daher Schiller aus**): „So lange das Schauspielhaus weniger Schule als Zeitvertreib ist, mehr dazu gebraucht wird, die eingähnende Langeweile zu beleben, unfreundliche Winternächte zu betrügen, und das große Heer unserer süßen Müßiggänger mit dem Schauer der Weisheit, dem Papiergeld der Empfindung und galanter Zoten zu bereichern; so lange es mehr für die Toilette und die Schminke arbeitet, so lange mögen immer unsere Theaterschriftsteller der patriotischen Eitelkeit entsagen Lehrer des Volks zu sein. Bevor das Publikum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum bilden."

Lessing versuchte gleichwohl dieses Letztere, und warf nicht blos dem deutschen Volke und der deutschen Bühne, sondern mehr noch den Franzosen und deren Nachahmern die

*) W. VII. S. 358.
**) S. Schiller über das gegenwärtige deutsche Theater. Werke, Bd. XI S. 7.

Schuld der Kälte und Gleichgültigkeit vor: weil das französische Theater keine tiefen, keine wahren Empfindungen hervorrufe. — Wir wollen dahingestellt sein lassen, ob dieses der einzige Grund der Verschiedenheit zwischen Griechen und Modernen sei. Genug, wir müssen bekennen, daß uns der begeisterte Sinn für die Bühne fehlt, und daß ein Nationaltheater, wie die Griechen es besaßen, uns so lange fehlen wird, als bis die Begeisterung dafür im Volke erwacht ist. Vergebens bemühen sich Theaterverwaltungen, statt durch die Wärme der Empfindung und die Stärke geistiger Eindrücke uns zu erheben, den Sinnenreiz, die Neugierde zu befriedigen. Auch das rügte schon Lessing als einen verkehrten Weg und zeigte seinem Publikum, daß Bühnenpracht und Pomp, die Voltaire verlangt, um die Wirkung der Kunst zu erhöhen, den vermißten Enthusiasmus nicht herbeilocken könne, und beweist dies gegen die Franzosen von der Bühne Shakespeare's her. „Wie entbehrlich die theatralischen Verzierungen sind, davon will man mit den Stücken Shakespeare's eine sonderbare Erfahrung gehabt haben. Welche Stücke brauchten, wegen ihrer beständigen Unterbrechung und Veränderung des Ortes, des Beistandes der Scenen und der ganzen Kunst des Dekorateurs wohl mehr als eben diese? Gleichwohl war eine Zeit, wo die Bühnen, auf welchen sie gespielt wurden, aus Nichts bestanden als aus einem Vorhange von schlechtem groben Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen, blanken, höchstens mit Matten und Tapeten behangenen Wände zeigte. Da war nichts als die Einbildung, was dem Verständnisse des Zuschauers und der Ausführung des Schauspielers zu Hülfe kommen konnte; und dem ungeachtet, sagt man, waren damals die Stücke Shakespeare's ohne alle Scenen verständlicher, als sie es hernach mit denselben gewesen sind." Als man in Deutschland die Shakespeare'schen Stücke zu spielen begann, war der Coulissenkram zu sehr Bedürfniß geworden, als daß man ihn entbehren konnte. Lieber that man dem Dichter Gewalt an, und suchte durch Weglassung ganzer Scenen und, wie man es nannte, „Bearbeitung für die Bühne," „in Scene setzen," „bühnengerecht machen," den unbeholfenen Theatermaschinen ihre Wirkung möglich zu machen. Heutzutage sind diese Schwierigkeiten, wenigstens auf Hof- und großstädtischen Theatern, leichter zu überwinden, da der raffinirte Operngeschmack das Sceneriespiel zur höchsten Vollendung gebracht hat; aber ein Gewinn für die Kunst ist hierdurch nicht erzielt, vielmehr ein schlimmer Nachtheil daraus erwachsen. Seit man Shakespeare in der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung ganz und unverändert auf die Bühne gebracht, verzeiht man eher, daß eine kleine Rolle, die aber oft den besten Schauspieler verlangt, schlecht besetzt sei, als daß nicht vollständiges Genüge der Dekoration und dem Orte geschehe; obgleich Shakespeare dies weder fordert noch bedarf. Vergebens wiesen dies englische wie deutsche Kunstrichter nach; das einmal verwöhnte Publikum will sich der mehr störenden als fördernden Scenenverzierung und Coulissenpracht nicht mehr entschlagen. Vergebens zeigte Lessing, daß der Dichter sich um die Verzierung gar nicht zu bekümmern habe; daß selbst, wo sie nöthig scheine, sie ohne besondern Nachtheil seines Stückes wegbleiben könne. Seit Voltaire für seine Semiramis eine schönere, geräumigere Bühne gewann, kein Zuschauer mehr darauf geduldet

wurde, der Dekorateur dem Poeten Alles malte und baute, was dieser verlangt, fehlte dem französischen und französirenden Theater nichts als die wärmern Stücke, die gleich den Tragödien der Alten die Zuschauer mit starken, außerordentlichen Empfindungen begeisterten.

Was half's, daß Lessing dem Hamburger Publikum bewies, daß nicht bessere Bühnendekorationen, sondern allein bessere Stücke als die nach dem Muster der Franzosen ein Theater schaffen könnten, denen die Nation ihr lebhaftes Interesse zuwenden würde. Man hing in Hamburg, wie in Wien, Berlin und wo es in Deutschland Bühnen gab, an den falschen französischen Regeln, an der Bühnenverzierung, an den Bühneneinheiten fest, und sah darin das ganze Wesen der Kunst. Schon Elias Schlegel hatte gezeigt, daß die Engländer die Einheit des Orts richtiger aufgefaßt hätten als die Franzosen; daß es am allerwenigsten darauf ankomme, das Gemälde der Scenen zu verändern; daß es unsinnig sei, wenn eine Person sich als Herr und Bewohner eben des Zimmers aufführe, wo kurz vorher eine andere, als ob sie ebenfalls Herr vom Hause wäre, in aller Gelassenheit mit sich selbst oder mit einem Vertrauten gesprochen habe, ohne daß dieser Umstand auf eine wahrscheinliche Weise entschuldigt werde. „Es würde weit besser gewesen sein, wenn der Verfasser nach dem Gebrauche der Engländer die Scene aus dem Hause des Einen in das Haus eines Andern verlegt und also den Zuschauer seinem Helden zugeführt hätte, als daß er seinem Helden die Mühe macht, dem Zuschauer zu Gefallen an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat.“ —

Lessing machte vollends die Einheitstheorie lächerlich, die bald eine Ausdehnung erhielt, daß es sich kaum mehr der Mühe verlohnte, sie aufzustellen, bald in so gezwungener Art beobachtet wurde, daß es weit mehr beleidigte, sie so beobachtet zu sehen als gar nicht. Mit dem großen Haufen, sah Lessing in Jahr und Tag ein, lasse sich das erstrebte Nationaltheater nicht schaffen, weil er keine Spur von Urtheil zeigte. Im Zorne ruft er aus, als das ganze Unternehmen gescheitert war: „Wenn das Publikum fragt, was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen Nichts sich selbst antwortet, so frage ich wiederum: und was hat denn das Publikum gethan, damit etwas geschehen könne? Auch Nichts, ja noch etwas Schlimmeres als Nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht gefördert; es hat ihm nicht einmal seinen freien Lauf gelassen! — Hamburg würde wohl der letzte Ort sein, wo der süße Traum, ein Nationaltheater zu gründen, in Erfüllung gehen würde!“ — Damit that Lessing den Hamburgern Unrecht, denn ein besseres Theater als irgend wo in Deutschland zu besitzen war Hamburg damals der geeignetste Ort. Hat doch Lessing, wie wir gesehen, die Gründe, warum auch hier nicht der dramatischen Kunst aufzuhelfen war, erkannt, und lagen die großen Fehler in der Verwaltung der sogenannten akademischen Schaubühne, die falschen Maßregeln und Mißverständnisse, daß die Unternehmung so bald fallen mußte, außer der Schuld des Publikums. Aber wahr bleibt darum doch, daß ein Publikum von keiner Kritik, und wäre es auch die eines Lessing, auf die Bahn richtiger Einsichten,

tiefer Empfindungen, dauernder Begeisterung für die Kunst geführt werden könne. Und gleichwohl müht noch immer die Theaterkritik, die Tochter von Lessing's Hamburger Dramaturgie, von Neuem sich ab, bald zurechtweisend, bald schmeichelnd, bald zürnend dem Publikum das Verständniß der Kunst zu erschließen! —

Wir haben gesehen, daß Lessing, ebenso wie dem Publikum Winke zu geben, es überdrüssig wurde, die Schritte der Schauspieler zu begleiten, und erkannte: „Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche gegeben hat: so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren: sie muß ganz von Neuem wieder erfunden werden." Lessing hatte sich frühzeitig angelegen sein lassen, die Kunst des Schauspielers in ihrem lehrhaften technischen Theile genau zu erforschen und sie auf Regeln und Grundsätze zurückzuführen.

In Leipzig nutzte er den Umgang mit der Neuber, an der er nicht nur ein entschiedenes Talent für die Bühne, sondern auch eine vollkommene Kenntniß ihrer Kunst gewahr wurde. Von Brückner, den er auch später noch bewunderte, und in manchen Rollen selbst dem von ihm so hoch gestellten Eckhof vorzog,*) lernte er deklamiren. Und wenn beide Künstler gewiß bald mehr von Lessing erleuchtet wurden als dieser von ihnen, so erhellt doch aus seinen Urtheilen über die Hamburger Akteurs und Aktricen, daß er mit den feinsten Zügen des Spiels, der Deklamation, der Bewegung, des Gebrauchs der Arme, Hände, Füße, den der Natur abzulauschenden Zügen völlig vertraut war. Ohne daß die von den Eltern gehegte Furcht, daß er selber Komödiant werden wolle, je einigen Grund gehabt, blieb Lessing bis in die Jahre hin, wo ihn alles Theatralische mit Ekel erfüllte, ein Arbeiter und Instruktor für die wahre Schauspielerkunst, wie es nach ihm keinen wieder gegeben. Wir haben leider keine Quellen, um Lessing's persönlichen Antheil bei der Umgestaltung jener Kunst genau nachweisen zu können, doch die Andeutungen, die er gelegentlich über seine Beziehungen zu der Neuber und zu Koch, zu Brückner und Eckhof, zu Brandes und Großmann giebt; der Ton, in dem alle diese von ihm reden, machen es unzweifelhaft, daß er im Umgange mit ihnen zugleich den größten Einfluß auf ihr Rollenstudium, auf ihre Leistungen, auf ihre Kunstentwicklung geübt habe. Und wie den Akteurs gab er den Aktricen Lehren und Winke, die in der Hamburger Dramaturgie sich bald als seine Bemerkungen, lobend oder tadelnd, bald als Nachreden, Klätschereien Anderer darthun. Für Manches, das er in den Künstlern anregte, haben wir anderweitig die Belege. So z. B. rühmt er die Schauspielerin Hensel als Sara Sampson, hebt in der Sterbescene ihren Anstand, ihre malerische Stellung hervor, dann fährt er fort: „Besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu Nutze; in dem Augenblick, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber

*) S. Lessing's Brief an seinen Bruder Karl. Werke, Th. XII. S. 198.

nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus; sie kniff den Rock, der um ein Weniges erhoben ward und gleich wieder sank: das letzte Aufflackern eines verlöschenden Lichtes; der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung: aber er sehe sie einmal." Wir haben Grund, das Kompliment, das er der Schauspielerin macht, auf seine Rechnung zu schreiben. Um Mitte Juni 1767 schrieb er das über die Aufführung von Sara Sampson in Hamburg. In einem Briefe vom 22. Mai an seinen Bruder in Berlin lesen wir: „Unter den medicinischen Disputationen (in seiner Bibliothek, die er in Berlin zurückgelassen) suche mir eine aus: Von dem Zupfen der Sterbenden; ich weiß nicht, wie der Verfasser heißt; auch kann ich mich auf den lateinischen Titel nicht besinnen. Du wirst sie aber bald erkennen und sie muß zuverlässig da sein. Schicke mir sie gleich." *)

So gab Lessing ohnfehlbar oft den Spielern an die Hand, was er als ihr Verdienst rühmt. Und von welcher Feinheit, von welchem Eindringen in das Wesen der Kunst, in den Charakter, in die Situationen zeigen seine Bemerkungen, auch wenn er nur Beobachter, nicht Erfinder des von den Spielern Ausgeführten gewesen sein sollte. Nach Analogie des gegebenen Beispiels möchte man ihn fast immer als den Letztern erkennen.

Die ersten Stücke der Dramaturgie sind so reich an beachtenswerthen Bemerkungen, daß jeder dramatische Künstler sie zu seinem Studium wählen sollte, zumal die Anknüpfung an die wirkliche Ausführung geschieht, und darum nichts von leerem Raisonnement, von hohlen Theorien enthält. So, was er von dem Vortrage aller Moral in Schauspielen sagt, die aus der Fülle des Herzens kommen müsse, von der der Mund übergehet, auf die man eben so wenig lange zu denken als damit zu prahlen scheinen müsse. Daher müsse sie sicher gelernt, richtig accentuirt, mit Leichtigkeit und wie eine unmittelbare Eingebung vorgetragen werden, vor allem aber aus der Empfindung zu entquellen scheinen. Die Empfindung aber ist das Strittigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennt, und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen Merkmalen urtheilen können, die richtig auszudrücken gar sehr von der Individualität des Akteurs abhängt. An Beispielen erläutert Lessing, wie Gebärde, Gestus, Stimme, Auge, Miene, jeder sichtbare Körpertheil dazu mitwirken, aber in jedem vorliegenden Falle anders. Gelegentlich erwähnt er der Chironomie, welche die Alten zu höchster Vollkommenheit gebracht hätten, während wir Nichts als das Vermögen Bewegungen zu machen, behalten haben, ohne zu wissen, wie diesen Bewegungen eine fixirte Bedeutung zu geben, wie unter einander zu verbinden seien, daß sie nicht bloß eines einzelnen Sinnes, sondern eines zusammenhängenden Verstandes fähig werden. Das führt Lessing auf den Unterschied zwischen dem Pantomimen und dem Schauspieler: Jenem

*) S. Werke, XII. S. 182.

vertraten die Hände die Stelle der Sprache, bei diesem sollen sie nur den Nachdruck derselben vermehren, und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen. Er gebrauche also seine Hände sparsamer, aber eben so wenig vergebens als dieser. „Er rührt kein Herz, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken kann.“ Lessing rügt die gleichgültigen Bewegungen, durch deren beständigen Gebrauch ein so großer Theil der Schauspieler, und besonders der Schauspielerinnen sich das vollkommene Ansehen von Drahtpuppen geben. „Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand die Hälfte einer krüpplichen Achte abwärts vom Körper beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen Affekt haben, und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o, der glaubt uns bezaubern zu können.“ —

Shakespeare's goldene Regeln, die er Hamlet dem Schauspieler geben läßt, darunter die: mitten im Sturme, mitten, so zu sagen in dem Wirbelwinde der Leidenschaften noch einen Grad von Mäßigung zu beobachten, führen Lessing auf die oft aufgeworfene Frage: ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne, deren richtigen Sinn er nachweist, und daran eine Bemerkung knüpft, die für die Würdigung der Bewegungen und der Körperhaltung des Schauspielers zu bedeutsam ist, um sie hier nicht anzuführen.

„Die Kunst des Schauspielers steht hier zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitten inne. Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponirend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta, das Freche eines Bernini öfters erlauben; es hat bei ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigenthümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzulange darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereiten und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt sein, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen giebt, unverfälscht überliefern soll.“

Ebenso klar und überzeugend, wie Lessing der darstellenden Kunst die richtige Stellung in Bezug auf Gesten und Bewegung zuweist, führt er die Deklamation, der Musik gegenüber, auf den schwer zu erlernenden, aber leicht zu empfindenden Vortrag des stets wechselnden Mouvement zurück. Man weiß, was in der Musik das Mouvement heißt; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welcher der Takt gespielt wird, und welcher durch ein ganzes Stück, oder wenigstens einen genau bezeichneten Absatz desselben der gleiche bleibt, weil ein Stück oder ein Absatz im Stücke nur Einerlei

ausdrücken kann, das verschiedene Instrumente, allein oder in Verbindung mit Singstimmen, also auch einförmig auszuführen haben. Mit der Deklamation verhält es sich ganz anders. Hier darf eine Periode von mehreren Gliedern, auch wenn diese von vollkommen gleicher Länge wären, und aus der nämlichen Anzahl von Sylben des nämlichen Zeitmaßes beständen, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. „Denn, da sie weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in der ganzen Periode herrschenden Affekt von einerlei Werth und Belang sein können: so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlüpft, auf den beträchtlicheren aber verweilt, sie dehnet und schleift, und jedes Wort, und in jedem Worte jeden Buchstaben uns zuzählt. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine künstliche Zeittheilchen bestimmen und gegen einander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden, sowie von der ungelehrtesten Zunge beachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen und nicht blos aus einem fertigen Gedächtnisse fließt. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat. Und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprichten und Geschmeidigen an den rechten Stellen damit verbunden, so entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt, und die Kunst nur insofern daran Antheil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann" *).

Hiermit hat Lessing in der That Alles gesagt, was sich über die Kunst der Deklamation in Worte fassen läßt. Niemand vor, noch nach ihm hat anders oder kürzer dem Schauspieler deutlich machen können, wie er sprechen, accentuiren, das Gelernte und Empfundene jedem Momente, jeder Situation, jedem Affekte, jedem Charakter gemäß vortragen müsse. Sollte der, welcher so scharf das Wesen der Deklamation auszudrücken verstand, es nicht auch den Hamburger Akteurs und Aktricen beizubringen gewußt haben? Er giebt die Lehren von der Deklamation bei Gelegenheit, wo er deren richtige Anwendung an der Schauspielerin Löwen, und ganz besonders an Eckhof rühmt. Vermuthlich verhielt es sich, wie mit dem Zupfen der Sterbenden. Was er in den Proben gelehrt, worauf er wenigstens die Schauspieler aufmerksam gemacht hatte, das führt er als Leistung der Letztern dem Verständniß und der Würdigung des Publikums vor. Dank müßte ihm noch jeder Spieler, Dank jedes Publikum dafür wissen, und in der Anwendung des Gesagten die ganze Kunst des dramatischen Vortrags suchen und finden.

Wenn einmal in Deutschland eine Schule für Schauspieler, eine dramatische Akademie erstehen sollte, so wären aus Lessing's Dramaturgie neben seinen Aufsätzen: „der

*) S. Lessing's Werke, Th. VII. S. 37 ff.

Schauspieler" und „über die Pantomimen der Alten," und gelegentlich ertheilten Winken, die zerstreut in seinen Werken sich finden, die Grundzüge eines Lehrbuchs für angehende und für bereits geübte Künstler zu entlehnen, wozu die umfangreichern Anweisungen, wie sie nach ihm von Gotter, Ramler, Engel bis auf Tieck, Göthe, Devrient, Rötscher u. A. m. aufgeführt sich finden, wohl im Detail manches Brauchbare, im Wesentlichen aber nichts Neues, von Lessing Uebersehenes liefern könnten.

Und wie er den darstellenden Künstlern zuerst die Leuchte über ihre Kunst anzündete, ist er auch der Erste, der ihnen ein ernstliches Studium derselben zur Pflicht machte, damit nicht die Routine allein sie bilde. Nicht mit gelehrten Raisonnements und theoretischen Grundsätzen, sondern mit durchaus praktischen Vorschriften, die specielle, mit Deutlichkeit und Präcision abgefaßte Regeln gäben, sollte die von Neuem wieder erfundene Kunst gestützt und getragen werden. Das vorhandene Material, die wirklich praktischen Anleitungen, wo sie auch herkämen, sollten benutzt und dem Schauspieler zugeführt werden. Daß er bis zu den Alten hinaufgehen wollte, ja, bei ihnen allein die Kunst des Schauspielers zu finden hoffte, war bei dem Zustande der deutschen Schauspielerkunst, die noch ganz in dem falschen französischen Geschmacke sich bewegte, erklärlich. Lessing selbst dachte in Hamburg daran, einen Kommentar zu der Poetik des Aristoteles, wenigstens zu demjenigen Theile, der die Tragödie angeht, heraus zu geben.*) In der Dramaturgie empfiehlt er eine gute Uebersetzung des Terenz nebst dem Kommentar des Aelius oder Donatus zu diesem Lustspieldichter, den Schauspielern in die Hände zu geben. Man erschrecke nicht! die alten Grammatiker waren nicht das, was wir jetzt bei dem Namen denken. Es waren Leute von praktischer Einsicht und von Kunstgeschmack. Daß Aelius so vorzüglich reich an Bemerkungen ist, die den Schauspieler bilden können, daß er die versteckten Schönheiten seines Autors mehr als irgend Einer zu enthüllen weiß, kommt weniger von seinen größern Gaben, als weil das römische Theater seiner Zeit noch die Stücke des Terenz spielte. Er durfte also nur anmerken, was er sah und hörte; er brauchte nur Aufmerksamkeit und Treue des Gedächtnisses, um der Nachwelt Feinheiten zu berichten, die er selber auszugrübeln nicht nöthig hatte. Ein angehender Schauspieler könnte daraus lernen — natürlich den Dichter zur Seite — wie dieser aufzufassen, wie überhaupt ein dramatisches Werk, wie die Kunst der Darstellung zu studiren sei. Um hinter die Feinheiten eines alten Dichters wie Terenz zu kommen, ist es öfters nöthig, sich das Spiel der Akteurs dabei zu denken; denn dieses schreiben die alten Dramatiker nicht bei, wie es wohl heutzutage, aber sehr ungenügend und oft mehr schädlich als nützlich geschieht. Die Deklamation hatte ihren eignen Künstler, und in dem Uebrigen konnten sie sich auf die Einsicht der Spieler verlassen, die aus ihrem Geschäft ein sehr ernstes Studium machten. Nicht selten befanden sich unter diesen die Dichter selbst; sie sagten, wie sie es haben wollten, und da sie ihre Stücke nicht eher bekannt werden ließen, als bis sie gespielt waren, als bis

*) S. seinen Brief an Mendelssohn vom 5. November 1768, W. XII, S. 272.

man sie gesehen oder gehört hatte, so konnten sie es um so mehr überhoben sein, den geschriebenen Dialog durch Einschiebsel zu unterbrechen. Dem neuern Leser, besonders dem, der die klassischen Lustspiele des Terenz zu seinem Studium wählt, wird das richtige Verständniß aus den Worten allein nicht klar. Im Terenz kommen unzählige Stellen vor, wo das wahre Verständniß nur durch ein Errathen der wahren Aktion kann getroffen werden; ja in vielen scheinen die Worte gerade das Gegentheil von dem zu sagen, was der Schauspieler durch jene ausdrücken muß. Ueber Vieles, wenn auch nicht Alles der Art giebt nun Donatus treffliche Bemerkungen und Winke, die einen denkenden Schauspieler nicht nur belehren, sondern auf neue Entdeckungen, auf ein Vertiefen in jeden Charakter, der ihm von einem Dichter gegeben ist, leiten. Wer ein ernstes Studium an einem Meisterwerke gemacht, der gewinnt für seine ganze Kunst.

Auch Lessing's Dramaturgie, obschon die meisten der von ihm besprochenen Stücke ebenso wenig als Terenz auf deutschen Bühnen mehr zur Aufführung kommen, müßte von jedem Schauspieler beim Studium so benutzt werden, wie er es von Donatus wünschte. Die Anknüpfung seiner Kritik an die lebendige Aufführung, die Winke und Betrachtungen, die er bei dem Spiele seiner Hamburger Akteurs machte, geben Allem, was er sagt, einen praktischen Werth. Schade, daß er bei seinen eignen Stücken, die man in Hamburg gab, auf das Spiel und die Erfordernisse desselben zu wenig eingeht. Diese Bescheidenheit hat uns gewiß um reiche dramaturgische Schätze gebracht, die er wohl den Spielern in den Proben mittheilte, vielleicht an sie verschwendete. Denn bald wurde er es überdrüssig von ihrem Spiele überhaupt in seiner Dramaturgie zu sprechen. Sie sollte nach dem anfänglichen Plan jeden Schritt begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters als des Schauspielers in Hamburg thun würde.

Sobald er die letztere Hälfte aufgab, blieb nur die zweite seine Aufgabe. Das waren aber meist nur Schritte, welche ein Irrender zurückgehen muß, um wieder auf den rechten Weg zu gelangen und sein Ziel gerade in das Auge zu bekommen. Auch dieses bei jeder Abendvorstellung zu wiederholen, wurde ihm lästig. Darum schweiften seine kritischen Bemerkungen zuletzt von den gespielten Stücken zu ganz andern, besonders antiken Stoffen hin, die ihn mehr anzogen, als die Vollendung der Dramaturgie, die er mit „hundert und erstem bis viertem Stück," datirt vom 19. April 1768 also schloß: „Ich hatte mir vorgenommen, den Jahrgang dieser Blätter nur aus hundert Stücken bestehen zu lassen. Zweiundfunfzig Wochen, die Woche zwei Stück, geben zwar allerdings hundert und vier. Aber warum sollte unter allen Tagewerkern dem einzigen wöchentlichen Schriftsteller kein Feiertag zu Statten kommen? Und in dem ganzen Jahre nur viere: ist ja so wenig!"

Ein Nachdruck, der von den ersten Stücken erschienen war, bewog ihn, die spätern auf einmal heraus zu geben. Die letzten Bogen des zweiten Theiles wurden fast ein Jahr später als ihr Datum niedergeschrieben. Lessing schrieb darüber an Nicolai*): „Ich denke,

*) Am 28. September 1768 W. XII. S. 204.

man wird es dem Ende anmerken, daß ich es, den Kopf schon voller antiquarischer Grillen geschrieben. Aus dieser Ursache wünschte ich auch lieber an dem zweiten Theile der antiquarischen Briefe arbeiten zu können als hieran." Das ganze Theaterwesen war ihm so verhaßt geworden, daß er aus Hamburg, aus Deutschland hinaus wollte, nach Rom, in die weite Welt. „Wenn wir einmal," schreibt er an Ramler, „über 20 Jahre uns wieder sehen, erinnern Sie mich doch an unser hiesiges Theater. Wenn ich den Bettel nicht schon vergessen habe, so will ich Ihnen die Geschichte desselben haarklein erzählen. Sie sollen Alles erfahren, was sich in der Dramaturgie nicht schreiben ließ. Und wenn wir auch alsdann noch kein Theater haben, so werde ich aus der Erfahrung die sichersten Mittel nachweisen können, in Ewigkeit keins zu bekommen. Transeat cum ceteris erroribus."

Was Lessing für Hamburg gewesen, versuchten später Ramler für Berlin, Göthe für Weimar, Gotter für Gotha zu werden. Eine so praktische Anleitung, eine solche Fülle von Anregungen gab keiner den Schauspielern als Lessing in Hamburg. Darum bildeten auch hier sich unter seiner Leitung die ersten großen Künstler, und gingen aus der von ihm angeregten Entwickelung bald neue hervor, die emsig an allen Kenntnissen für das Bühnenwesen sammelten. Daß Lessing sich nie wieder, auch nicht durch die lockendsten Anerbietungen von Wien und Mannheim bewegen ließ, thätigen Antheil an dem Theaterwesen in Deutschland zu nehmen; daß er nicht einmal den kurzen Weg von Wolfenbüttel nach Braunschweig machen wollte, um seine Emilia Galotti aufführen zu sehen; daß er jeden „theatralischen Anfall", der ihm noch kam, schnell niederkämpfte, daß ist unstreitig ein schwerer Verlust für die Kunst; aber, was er in Leipzig und Hamburg für die Schauspieler geleistet, ist ein Vermächtniß für deutsche Künstler, ein Leitstern der Kunst selber geworden.

In seinem Bestreben praktisch zu sein, ging Lessing bei der Kunst des Schauspielers von dem Mechanischen, Technischen derselben aus. „Ich glaube," schrieb er schon 1754*), „wenn der Schauspieler alle äußerlichen Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung gelernt hat, daß sie etwas Gewisses ausdrücken, nachzumachen weiß, so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist. Diese nun auf eine gewisse mechanische Art zu erlernen, auf eine Art aber, die sich auf unwandelbare Regeln gründet, an deren Dasein man durchgängig zweifelt, ist die einzige Art, die Schauspielerkunst zu studiren." Auch in der Dramaturgie**), wo er von der Empfindung, die der Schauspieler zu haben scheinen müsse, spricht, will er alles, was er spricht und thut, nur als mechanische Nachäffung, nicht als ursprünglich Selbstempfundenes wirksam erkennen. Wenn der Schauspieler lange genug nichts als

*) Hinter dem Auszuge aus dem Schauspieler des Remond von Sainte Albine. W. IV. S. 209.
**) W. VII. S. 15.

nachgeäfft hat, werde er sich eine Menge kleiner Regeln sammeln, nach denen er verfährt, und durch deren Beobachtung er (zufolge des Gesetzes, daß die Modifikationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirkt werden) zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblick der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Lessing meint, daß selbst ein Akteur, der nicht einmal seine Rolle recht verstehe, die Gründe einer Leidenschaft, z. B. des Zornes, weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, wenn er nur die allergröbsten Aeußerungen des Zorns getreu nachzumachen wisse, — den heftigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen, bald kreischenden, bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne u. s. w. — in seiner Seele ein dunkles Gefühl vom Zorne empfange, das wiederum in den Körper zurückwirke, und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringe, die nicht bloß von unserm Willen abhängen. Sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne nur zu begreifen, warum er es sein sollte.

Nach diesen Grundsätzen mechanischer Fertigkeiten gedachte Lessing schon in Breslau ein Werk: „über die körperliche Beredsamkeit" mit beigefügten Zeichnungen zu schreiben, wovon sein „Schauspieler" und „über die Pantomimen der Alten" die einzig erhaltenen Bruchstücke sind. So viel wir aus dem Entwurf zu der erstern ersehen, gedachte er die zwei Haupttheile der Kunst, die Aktion und die Pronunciation oder, wie wir's gewöhnlicher nennen, die Deklamation, zu lehren und auf bestimmte Regeln zu begründen. Bei den Modifikationen des Körpers unterschied er die unmittelbar in unserer Willkür stehenden und die mittelbaren. Die ersteren, weil nichts als das Wollen und ein gesunder Körper dazu gehören, meinte er durch eigentliche und hinlängliche Regeln bestimmen zu können. Die mittelbaren setzten eine gewisse Beschaffenheit der Seele voraus, auf welche sie von selbst erfolgen, ohne daß wir eigentlich wissen, wie? Es erhellt auch aus dem Bruchstücke des Ganzen, wie ernstlich er dem mechanischen Theile der Kunst nachgedacht hatte.

Die ganze körperliche Beredsamkeit wollte er nach dem Ausdruck durch Bewegungen und nach dem durch Töne eingetheilt wissen. Bei den erstern unterscheidet er oratorische Bewegungen, d. h. alle diejenigen Veränderungen des Körpers oder seiner Theile in Ansehung ihrer Lage und Figur, welche mit gewissen Veränderungen in der Seele harmonisch sein können. Sie heißen Gebärden und sind entweder Bewegungen des Körpers überhaupt oder Bewegungen seiner Glieder. Zu ersteren gehören: erstens das Tragen des Körpers oder die Modifikationen desselben, wenn er in Bewegung ist oder geht. Zweitens die Stellungen des Körpers oder die Modifikationen, wenn er in Ruhe ist. Zu denjenigen Theilen des Körpers, welche eine Be-

redsamkeit entwickeln und der meisten Veränderungen fähig sind, gehören der Kopf überhaupt und das Gesicht, dessen Bewegungen Mienen heißen, und die Hände, deren Sprache im Tragischen wie im Komischen so reich an Modifikationen ist, in der Ruhe und im Affekt des Charakters eine verschiedene sein muß, der vorbereitenden wie der anhaltenden Bewegungen bedarf, was alles ein sorgfältiges Studium und eine Ueberlegung von Seiten des Spielers bedingt, wenn die Chironomie auch heute die Beredsamkeit haben soll, die sie bei den Alten so bewundert und so vollendet zeigte. Die Füße gehören nicht zu den Gliedern, welche durch ihre Bewegungen an und für sich Ausdruck gewinnen; weil man zwar eine Bewegung mit der Hand und dem Kopfe machen kann, ohne daß die Lage des Körpers verändert wird, nicht aber die geringste Bewegung des Fußes, ohne daß sie nicht eine Veränderung des ganzen Körpers verursachen sollte. In der Lehre vom Tragen des Körpers, besonders beim Gehen, sind dagegen die Füße von großer Bedeutung, indem das schöne Gehen von der Beugung des Beines und Fußes wie von der Gleichheit des Schrittes abhängt; das schlechte Gehen durch das Gegentheil beider Stücke verursacht wird, und im Komischen oft so ausdrucksvoll ist. Das Gehen ohne die schöne Beugung mit dem steifen und gestreckten Fuße ist der Gang eines Stolzen oder Ruhmredigen; wenn die schöne Beugung und der gleichmäßige Schritt wegfällt, so wird es der Gang eines Ungeschliffenen, eines Bauern u. s. w.

In der Haltung des Körpers unterscheidet Lessing drei Hauptmodifikationen, die natürliche, wenn der Körper die Luft beständig nach einer Perpendikularlinie in Ansehung der Fläche, auf welcher er bewegt wurde, durchschwebt; die verderbte, wenn diese Linie vorwärts einen spitzen Winkel macht. Er nannte sie deswegen die verderbte, weil man zu träge oder zu schwach ist, die Last des Körpers aufrecht zu halten. Diese Richtung gehört für das Alter, für das Nachdenken, für die Niedergeschlagenheit. Eine dritte Haltung, die vorwärts einen stumpfen Winkel macht, nannte er die gekünstelte, weil man sich Zwang anthut, die Last des Körpers, welche vorfallen würde, zurück zu halten. Oft aber ist sie auch die natürliche; bei dem Erstaunen, beim Erschrecken, wenn man, so zu reden, seine Kräfte auf einmal zusammenrafft. Alle drei Arten können durch die Seitenbeugungen eine Aenderung bekommen, die eine Art von Reiz damit verbindet.

Vom Tragen geht Lessing zu den Stellungen über, die nichts als ein festgemachtes Tragen sind. Doch kommt hier ein neues hinzu, die Veränderung einer Stellung in die andere, welche zweifach ist. Die Stellung wird entweder von der Person ab, mit der der Schauspieler redet, verändert, z. B. aus Verachtung, aus Furcht, aus Entsetzen, aus Schaam; oder auf sie zu aus Vertraulichkeit, aus Absicht zu bitten, u. s. w.

Hätte Lessing sein Werk über die körperliche Beredsamkeit, worin er die Erlernung derselben ebenso sicher als leicht zu machen versprach,*) vollendet, so würde die nach seiner

*) S. Werke IV. S. 210.

Meinung einzige und wahre Art, die Kunst des Schauspielers zu studiren, gewiß genügender festgestellt worden sein, als es später Engel in seinen „Ideen zu einer Mimik“ vermochte. Aber schwerlich würden die Schauspieler es der Mühe werth geachtet haben, ihre Routine gegen ein ernstes Studium ihrer Kunst zu vertauschen, und Lessing besaß nicht die Ausdauer für das undankbare Amt eines Lehrers in der neu zu erschaffenden Kunst. So blieb diese nach wie vor der Mehrzahl der Schauspieler ein verschlossenes Buch mit sieben Siegeln, und die wenigen schöpferischen Genies, die auf den Brettern die Bewunderung ihrer Zeitgenossen erregten, trugen sie mit sich zu Grabe, und wurden dessen selber sich nicht bewußt, was sie erschufen. Lessing's Idee einer Akademie, wie er sie in Mannheim empfahl, war eine seiner Theatereinfälle, die er schnell zu bekämpfen suchte, und die Art, wie sie die Pfälzischen Minister auszuführen gedachten, erregte vollends seinen Spott. Er schrieb, nachdem er in Mannheim den neuen Versuch, ein Nationaltheater zu begründen kennen gelernt, darüber unter Andern an seinen Bruder: „Mit einem deutschen Nationaltheater ist es lauter Wind, und wenigstens hat man in Mannheim nie einen andern Begriff damit verbunden, als daß ein deutsches Nationaltheater daselbst ein Theater sei, auf welchem lauter geborne Pfälzer agirten. An das, ohne welches wir gar keine Schauspieler hätten, ist gar nicht gedacht worden. Auch die Schauspieler selbst halten nur das für ein Nationaltheater, das ihnen auf Lebenslang reichlichen Unterhalt verspricht. Stücke, die zu spielen sind, fliegen ihnen ja doch genug in's Maul.“ — Ist seitdem irgend wo das Theaterwesen in genügenderer Weise organisirt worden? Ist namentlich der Kunst des Schauspielers eine Pflegestätte, eine Akademie zu Theil geworden, ja nur eine praktische Studienschule für deutsche Schauspieler eröffnet? —

Bei Lessing's Bestreben, die Schauspieler durch die mechanische Fertigkeit für ihre Kunst zu bilden, ist es natürlich, daß jedes Raisonniren über diese, die Schlagwörter Feuer, Empfindung, Eingeweide, Wahrheit, Natur, Anmuth ohne Sinn und Nutzen ihm erschienen. Selbst die geistreiche Schrift: „le Comedien, Ouvrage divisé en deux parties par Mr. Remond de Sainte Albine“, die er anfänglich ganz übersetzen wollte, dann in ausführlichem Auszuge in der theatralischen Bibliothek mittheilte, nannte er nur eine schöne Metaphysik von der Kunst des Schauspielers.*) Denn wenn ein Akteur auch schon Alles, was darin gesagt ist, inne hat, kann er doch nicht mit völliger Zuversicht des Beifalls auf dem Theater sich zeigen. „Man bilde sich,“ sagt Lessing in der Nachschrift des Auszuges, einen Menschen ein, dem es an dem Aeußerlichen nicht fehlt, einen Menschen, der Witz, Feuer, Empfindung hat, einen Menschen, der Alles weiß, was zur Wahrheit der Vorstellung gehört, wird ihm denn deswegen sogleich sein Körper überall zu Diensten sein? Wird er deswegen Alles durch äußerliche Merkmale ausdrücken können, was er empfindet und einsieht? Umsonst sagt man: ja, wenn er nur alsdann Aktion und Aussprache seiner Person gemäß, natürlich, abwechselnd und reizend einrichtet. Alles dieses sind abgesonderte Begriffe von dem, was er thun soll,

*) S. Werke IV. S. 208 f.

aber noch gar keine Vorschriften, wie er es thun soll. Der Herr **Remond de Sainte Albine** setzt in seinem ganzen Werke stillschweigend voraus, daß die äußerlichen Modifikationen des Körpers natürliche Folgen von der innern Beschaffenheit der Seele sind, die sich von selbst ohne Mühe ergeben. Es ist zwar wahr, daß jeder Mensch ungelernt den Zustand seiner Seele durch Kennzeichen, welche in die Sinne fallen, einigermaßen ausdrücken kann, der eine durch dieses, der andere durch jenes. Allein auf dem Theater will man Gesinnungen und Leidenschaften nicht nur einigermaßen ausgedrückt sehen, nicht nur auf die unvollkommene Weise, wie sie ein einzelner Mensch, wenn er sich wirklich in eben denselben Umständen befände, für sich ausdrücken würde; sondern man will sie auf die allervollkommenste Art ausgedrückt sehen, so wie sie nicht besser und nicht vollständiger ausgedrückt werden können. Dazu aber ist kein ander Mittel als die besondern Arten, wie sie sich bei dem und bei jenem ausdrücken, kennen zu lernen, und eine allgemeine Art daraus zusammen zu setzen, die um so viel wahrer scheinen muß, da ein Jeder etwas von dem Seinigen darin entdeckt. Kurz, der ganze Grundsatz **Sainte Albine's** ist umzukehren."

Man würde irren, Lessing habe auf die angeborenen Talente zur Kunst wenig gegeben. Durchaus nicht. Wir kennen seine hohe Anforderung an den Geist des Schauspielers, der mit dem Dichter, ja, wo diesem etwas Menschliches widerfahren sei, für den Dichter denken müsse. Aber durch das Studium der Technik seiner Kunst, durch die Beobachtung der Natur, durch die Verallgemeinerung jedes Affekts, durch feine Nuancen in jeder Situation, durch Licht und Schatten in der Darstellung jedes Charakters gelangt bei ihm auch der begabteste Schauspieler allein zu der Höhe des wahren Künstlers. So nur ist er im Stande, alle Feinheiten seiner Rolle zu begreifen und auszuführen, ja, nicht blos auszuführen, sondern neue selbst zu schaffen. Ein Blick, eine Handbewegung ist zuweilen in der Komödie ein sinnreicher Einfall, und in der Tragödie ein Gedanke, eine Empfindung.

Lessing wies dieses häufig in seiner Dramaturgie an Eckhof und anderen Hamburger Schauspielern nach. Statt vieler Beispiele nur eins über die Mitspielenden in der „Cenie".*) „Madame Löwen spielt die Orphise, man kann sie nicht mit mehr Würde und Empfindung spielen. Jede Miene spricht das ruhige Bewußtsein ihres verkannten Werthes, und sanfte Melancholie auszudrücken kann nur ihrem Blicke, kann nur ihrem Tone gelingen. Cenie ist Madame Hensel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt, es kömmt aus ihrem eignen Kopfe, aus ihrem eignen Herzen. Sie mag sprechen oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort." Und über einen feinen Zug Eckhof's in der Rolle des Dorimond: „Wenn er zum Schlusse des Stückes von Mericourt sagt: „„Ich will ihm so viel geben, daß er in der großen Welt leben kann, die sein Vaterland ist; aber sehen mag ich ihn nicht mehr!"" Wer hat den Mann ge-

*) Hamb. Dramat. Werke VII. S. 90.

lehrt, mit ein Paar erhobenen Fingern, hierhin und dorthin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland des Mericourt? ein gefährliches, ein böses Land! Tot linguae, quot membra viro!"

Wie Lessing über Studium und natürliche Anlagen dachte, faßte vielleicht am besten Schiller in Folgendem zusammen, was zugleich beweist, daß beide Männer über eine Kunst, für die sie einmal mit Begeisterung ihr höchstes Streben einsetzten, übereinstimmend urtheilten: „Die Forderungen, die wir an den Schauspieler machen, sind: erstens Wahrheit der Darstellung und zweitens Schönheit der Darstellung. Nun behaupte ich, daß der Schauspieler, was die Wahrheit der Darstellung betrifft, alles durch Kunst, und nichts durch Natur hervorbringen müsse, weil er sonst gar nicht Künstler ist. Hingegegen behaupte ich, was Anmuth der Darstellung betrifft, daß er der Kunst gar nichts zu danken haben dürfe, und daß hier alles an ihm freiwilliges Werk der Natur sein müsse. Wenn es mir bei der Wahrheit seines Spiels einfällt, daß ihm dieser Charakter nicht natürlich ist, so werde ich ihn um so höher schätzen. Wenn es mir bei der Schönheit seines Spiels beifällt, daß ihm diese annuthigen Bewegungen nicht natürlich sind, so werde ich mich nicht enthalten können, über den Menschen zu zürnen, der hier den Künstler zu Hülfe nehmen mußte. — Er soll dafür sorgen, daß die Menschheit in ihm selbst zur Zeitigung komme, und dann soll er hingehen, und sie, wenn es sonst sein Beruf ist, auf der Schaubühne repräsentiren."

Was Schiller hier die Wahrheit der Darstellung nennt, ist die durch Technik, Studium, Naturbeobachtung gewonnene Fertigkeit; die Schönheit der Darstellung schafft ihm das angeborene Talent, das aber, wie die letzten Worte besagen, von früh auf der Pflege bedarf, um zur Reife der Kunst zu gelangen. — —

Wie in der darstellenden Kunst des Schauspielers, fand Lessing in der producirenden des Dichters die nothwendig zu forderndе Grundlage. Wie denen, die falsche Regeln gegeben, trat er auch denen entgegen, die es für eine Pedanterie erklärten, dem Genie vorzuschreiben, was es thun, was es nicht thun müsse. Wie dort der Routine des Akteurs und seinen besten Naturanlagen, so hier dem Geistesprodukt und der schöpferischen Kraft des Dichters die Kunst, die ewige, unabänderliche, wahre entgegenhaltend, weiß er dieser Erfordernisse und allgemein gültige Regeln in der Hamburger Dramaturgie in das hellste Licht zu stellen, nachdem er das Wesen der dramatischen Poesie schon in frühern Schriften oder in Briefen an Freunde, besonders an Mendelssohn und Nicolai*) zu erforschen und zu begründen gesucht. Wohl meint auch Lessing, dem Genie dürfe man keine Regeln geben, es schaffe unbewußt dieselben, es lache über alle die Grenzscheidungen der Kritik, von ihm könne man nur aus Erfahrung lernen, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, wie

*) Die meisten stehen W. XII., Vieles auch XIII.

es Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlege. Aber Schrankenlosigkeit in der Wahl des Stoffes, Verwerfung aller Regeln bei der Behandlung desselben widerstreite dem Begriffe der Kunst. „Wir waren," sagt er,*) „auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit muthwillig zu verscherzen und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst auf's Neue für sich erfinden solle." Diese Gährung des Geschmacks zu hemmen, hielt er für ein Verdienst um das Theater. Und während er für sich selbst die Ehre eines Dichters ablehnt, sagt er am Schlusse seiner Dramaturgie, worin er die Wahrheit seiner Behauptung dargethan: „Ich glaube die dramatische Dichtkunst studirt zu haben, sie mehr studirt zu haben als zwanzig, die sie ausüben. Auch habe ich sie so weit ausgeübt, als es nöthig ist, um mitsprechen zu dürfen. Denn ich weiß wohl, so wie der Maler sich von Niemandem gern tadeln läßt, der den Pinsel ganz und gar nicht zu führen weiß, so auch der Dichter. Ich habe es wenigstens versucht, was er bewerkstelligen muß, und kann von dem, was ich selbst nicht zu machen vermag, doch urtheilen, ob es sich machen läßt."

Dieser Versuch Lessing's, d. h. seine scharfsinnige „Kritik über dramatische Poesie", neben seinen eignen dramatischen Werken, zeigte erst sein ganzes Verdienst um das deutsche Theater, während wir in vorstehender Abhandlung nur seine feine Beobachtungsgabe in Betreff der darstellenden Kunst gewürdigt haben. Ueber den Dramatiker sprachen wir bereits an einem andern Orte; die Darlegung seiner Kritik über dramatische Poesie müssen wir uns noch vorbehalten**).

*) Hamb. Dramat., W. VII. S. 45.
**) S. die erste Anmerkung zu dieser Abhandlung.

Schulnachrichten.

I. Lehrverfassung.

Sexta.

Ordinarius: Baldus.

1. Religion 3 St. Biblische Gesch. des a. T. bis auf die Zeit der Könige, nach Preuß. Bibelsprüche und Kirchenlieder. I. und II. Hauptstück memorirt. Hammer.

2. Deutsch 2 St., seit Juli 1857 3 St. Lektüre: Ausgewählte Stücke aus Auras und Gnerlich, I. Theil 1—150, daran geknüpft Erörterungen über die Redetheile, den einfachen Satz und der Gebrauch der Präpositionen. Deklamation aus dem Abschnitt Poesie 1—90. Wöchentlich schriftliche Uebungen in der Orthographie, Nachbildung von Erzählungen und prosaische Bearbeitung kleiner Gedichte. Heinicke.

3. Lateinisch 10 St. Gram: das Wichtigste aus Siberti, C. 1—69, Ellendt 1—60 übersetzt, ausgewählte Sätze memorirt. Wöchentl. schriftliche Uebersetzungen und Formen-Extemporalien zum Theil auf Grund der im Bonnel Thl. I. gelernten Vokabeln. Heinicke.

4. Geographie 2 St. Allgemeine Geographie der 5 Erdtheile und specielle Geographie des preußischen Staates. Gervais und seit Neujahr Hammer.

5. Rechnen 4 St. Die vier Species in unbenannten und benannten Zahlen. — Die Regula de tri. — Einleitung in das Bruchrechnen. Baldus.

6. Zeichnen 2 St. Umrisse verschiedener Körper nach Vorlegeblättern und Vorzeichnung des Lehrers. Baldus.

7. Schreiben 3 St. Deutsche und lateinische Currentschrift, theils nach Mädler's Vorschriften, theils nach des Lehrers Vorschrift. Uebungen im Notenschreiben. Baldus.

Quinta.

Ordinarius Cand. Grünberg.

1. Religion 3 St. Bibl. Gesch. des n. T. nach Preuß. Bibelsprüche, Kirchenlieder, das III., IV. u. V. Hauptstück durchgenommen. Hammer.

2. Deutsch 2 St. Lektüre: Auras und Gnerlich, Thl. I. 150—210; zweiwöchentlich wurde ein Gedicht aus dem poetischen Theil des genannten Lehrbuchs gelernt. Wöchentliche schriftl. Uebungen. Die Lehre vom einfachen und zusammengesetzten Satz. Grünberg.

3. Lateinisch 10 St. Repetition des Pensums für Sexta; die unregelmäßigen Verb. und die Verb. defectiva wurden theils nach Bonnel's lat. Vokab., theils nach Siberti Kap. 52—69 gelernt. Lektüre nach Ellend's lat. Lesebuche, Cursus II., 14—45, Curs. III., St. 1—60. Daran knüpfte sich die Erörterung der Syntaxis Casuum, der Lehre von der Bildung des Acc. c. Inf. u. d. Abl. absol. mit stetem Hinweis auf die entsprechenden Kapitel in der Siberti'schen Grammatik. Wöchentliche Exercitien. Aus dem Bonnel'schen lat. Vokab. wurden gelernt die St. 1—40 aus dem sachl. Theile und die Proverbien. Grünberg.

4. Französisch 3 St. Im französ. Elementarbuch von Plötz wurden die 3 ersten Abschnitte gelesen und die beiden Hülfsverba avoir u. être in gerader, fragender, verneinender und der aus beiden letztern gemischten Form geübt. Wöchentl. schriftl. Uebungen. Grünberg.

5. Geographie 3 St. Allgemeine Geogr. der 5 Erdtheile nach Preuß. Kartenzeichnen. Gervais.

6. Rechnen 4 St. Das Bruchrechnen der 4 Species in unbenannten und benannten Zahlen. Flächen- und Körperrechnung. Regula de tri und Gesellschaftsrechnung in Brüchen. Baldus.

7. Zeichnen 2 St. Conturen gerad- und krummliniger Körper, auch mit Schattirung ausgeführte Landschaften, Blumenstücke ꝛc. Zeichnen nach Naturkörpern. Baldus.

8. Schreiben 3 St. Deutsche und lateinisch Currentschrift nach Vorlegeblättern. Uebungen im Notenschreiben. Baldus.

Quarta.

Ordinarius Dr. Heinicke.

1. Religion 2 St. Ausführliche Erklärung des Dekalogs. Geschichte des jüd. Volks, verbunden mit Lektüre aus dem a. T. Bibelsprüche. Kirchenlieder. Hammer.

2. Deutsch 2 St. Satzlehre; Aufsätze alle 3 Wochen; Deklamationen monatlich; Lektüre in Auras und Gnerlich's Lesebuch Bd. 2. Hammer.

3. Lateinisch 10 St. Siberti Kap. 1—70, 72—81, Syntax Kap. 82—90, das Unentbehrlichste aus Kap. 91—105. Dazu wöchentl. Exercitien, meist Extemporalien. Bonnel Thl. II. gelernt. Lektüre: Corn. Nep. I.—XXI. die ungeraden Nummern, seit

Weihnachten 2 St. Phädrus, 16 ausgewählte Fabeln. Memorirt sind Sätze aus Siberti, Abschnitte aus Cornel. und mehrere Fabeln des Phädrus. Heinicke.

4. Griechisch 6 St. Aus Krüger's Grammatik bis zu den Verb. in μι excl. Aus Jakob's Lesebuch Sätze des I. u. II. Cursus mit Auswahl. Seit Neujahr wöchentlich ein Exercitium. Krause.

5. Französisch 2 St. Aus dem Plötz'schen Elementarbuche wurden die vier ersten Abschnitte gelesen, die Verb. auxiliaires und die Conjugation der regelmäßigen Verb. geübt. Wöchentliche Exercitien. Dubeck, seit Neujahr Grünberg.

6. Geschichte und Geographie 3 St. Gesch. der Griechen und Römer nach Peter's Tabellen und E. A. Schmidt's Grundriß der Weltgesch. 2 St. Geogr. von Alt-Griechenland und Italien; neuere polit. Geogr. von Europa ausführlicher, der außer-europ. Welttheile übersichtlich. Gervais.

7. Mathematik 3 St. Die bürgerl. Rechenarten in ganzen Zahlen und Brüchen, und zwar: Regula multiplex, Gewinn- und Verlustrechnung nach Prozenten, Zins- und Gesellschaftsrechnung und Kettensatz. — Geometrie: Kenntniß der Linien, Winkel und Figuren. Von den parallelen Linien, Drei- und Vierecken speciell. Baldus.

8. Zeichnen 2 St. Weitere Uebungen im Zeichnen nach Vorlegeblättern und nach Naturkörpern, mit Schattirung in Blei und Kreide. Baldus.

Tertia.

Ordinarius Dr. Gervais.

1. Religion 2 St. Gründlichere Einführung in die Kenntniß des a. T. durch festgesetzte Lektüre nach Hollenberg, Abschn. III. Ausführliche Durchnahme des II. Hauptstücks. Bibelsprüche, Kirchenlieder. Hammer.

2. Deutsch 2 St. Lektüre und Vorträge aus Auras, abwechselnd mit Deklamationen. Angeknüpft Mittheilungen über Poesie und Prosa-Gattungen, sowie Satzlehre in synthetischer Uebersicht. Alle 4 Wochen ein Aufsatz. Gervais.

3. Lateinisch 10 St. Syntax nach Siberti, Exercitien und Extemporalien, 4 St. Caes. de bello Gall. Lib. I., II., III., IV., 4 St. Ovid Metam. I., wovon ein Theil memorirt wurde, 2 St. Die reiferen Schüler lasen de bello Gall. V. privatim. Schultz.

4. Griechisch 6 St. Repetition und Erweiterung des Pensums für Quarta, die Verb. in μι und die Verb. anomala nach Krüger Kap. 36—40. Bei der Lektüre wurde die Syntaxis consuum, so weit sie zur Anwendung kam, und das Wichtigste aus der Moduslehre erörtert. Wöchentliche Exercitien, daneben in den grammatischen Stunden Extemporalien. Lektüre: Xenoph. Anab. Lib. IV. u. V. Grünberg.

5. Französisch 2 St., seit Weihnachten 3 St. Lektüre: schwierigere Stücke a. Leloup's Lesebuche. Gramm. nach Plötz Schulgramm. Wöchentl. ein Exercit. Gervais.

6. Geschichte und Geographie 3 St., von Weihnachten 4 St. Deutsche Geschichte bis auf die neueste Zeit, in ausführlichen Erzählungen, mit Berücksichtigung der andern Völker. Wiederholung der preuß. Geschichte. Geographie von Deutschland und den germanischen Nebenländern. Gervais.

7. Mathematik 3 St. Die Dezimalbrüche, Proportionen, Buchstabenrechnung, Gleichungen des ersten Grades. Geometrie: Planimetrie nach Koppe bis Abschn. 6. Dudeck.

8. Naturgeschichte 2 St. Die Säugethiere, Vögel ꝛc. Dudeck. — Seit Neujahr sind die beiden Stunden der Geschichte und dem Französischen beigelegt.

Secunda.

Ordinarius Schultz.

1. Religion 2 St. Lekt. des Ev. St. Lucä. Durchnahme des III., IV. u. V. Hauptstücks. Bibelsprüche und Kirchenlieder. Hammer.

2. Deutsch 2 St. Aufsätze in verschiedenen Gattungen der Darstellung, zum Theil angeknüpft an die Lektüre aus alter und neuerer Literatur; Vorträge. Größere Stücke aus den zwei Blütenperioden der deutschen Literatur. Belehrungen über Form und Gattung der Darstellung. Gervais.

3. Lateinisch 10 St. Liv. Lib. XXI. — Cic. epp. nach der Auswahl von Süpfle, und zwar: „Briefe nach dem Konsulat bis zum Exil" und „Briefe aus dem Exil." — Cic. or. de imp. Cn. Pomp., 4 St. — Als Privatlektüre: Caes. de bello civ. u. Sallust. bell. Catil. — Virg. Aen. Lib. I. II., 2 St. — Grammatik: Wiederholung der Syntax nach Zumpt. Wöchentl. ein Exercit. aus Süpfle und Extemporalia. 3 freie latein. Arbeiten. Metrische Uebungen, 4 St. Schultz.

4. Griechisch 6 St. 2 Reden von Lysias, mit Berücksichtigung des Attischen Gerichtswesens, Herodot Lib. I. die größere Hälfte, 2 St. Homer. Odyss. XV. bis XX. incl., 2 St. Aus Krüger's Grammatik § 54—57 u. § 45—52. Wiederholung der Etymologie. Wöchentl. 1 Exercit. oder 1 Extemporale, 2 St. Krause.

5. Französisch 2 St. Lektüre aus Plötz Chrestomathie, Sect. I., V. u. VII. Gramm. nach Plötz, S. 114—250. Wöchentl. 1 Exercitium. Gervais.

6. Geschichte und Geographie 3 St. Wiederholung der griechischen, ausführliche Behandlung der römischen. Geographische Repetitionen. Der Direktor.

7. Mathematik 4 St. Arithm.: Gleichungen des zweiten Grades mit einer und mehren Unbekannten. Logarithmen. Geometrie: die Planimetrie. Dudeck.

8. Physik 1 St. Mechanik. Dudeck.

Prima.

Ordinarius Dr. Krause.

1. Religion 2 St. Kirchengeschichte bis auf Gregor d. Gr., nach Hollenberg. Lektüre des Briefes Pauli an die Römer. Hammer.

2. Deutsch 3 St. Uebungen im freien Vortrage, Analyse ausgewählter Musterstücke, Aufsätze und Dispositionen, monatlich verbessert. Uebersicht der deutschen Literaturgeschichte bis auf Opitz. Der Direktor.

3. Lateinisch 8 St. Cicero de off. Lib. I. II., in Verr. IV. Tacitus de Germ., 3 St. Horatius Carm. Lib. I. II. Satir. Lib. I. 1 u. 3 bis 6 Schriftliche Uebungen in Horaz. Metren nach deutschen Diktaten, 2 St. Wöchentlich 1 Exercit. und 1 Extempor. aus Süpfle, 10 lateinische Arbeiten, 2 St. Uebungen im Sprechen, 1 St. Außerhalb der Schule wurden Terent. Heaut., Cic. p. Mil. und die Div. in Caecil. mit den Schülern gelesen. Krause.

4. Griechisch 6 St. Im Sommer Thucyd. Lib. I., mit einigen Auslassungen und Homer. Iliad. Lib. I.—V.; im Winter Demosthenis orat. Olynth. I., II., III. und Sophoclis Antigone. Exercitien alle 2 Wochen. Der Direktor.

5. Französisch 2 St. Lektüre aus Plötz; Sekt. VII., IX. u. X. Grammatik nach Plötz. Wöchentlich 1 Exercitium. Extemporale. Dudeck, seit Neujahr Gervais.

6. Geschichte und Geographie 3 St. Mittlere Geschichte, namentlich deutsche. Die Gebirgs- und Flußsysteme Europas. Der Direktor.

7. Mathematik 4 St. Arithmetik: Einige Reihen; binomischer Lehrsatz; Theorie der Logarithmen; Gleichungen des dritten Grades. Geometrie: Trigonometrie. Dudeck.

8. Physik. Die Lehre von der Wärme und vom Licht. Dudeck.

Die Schüler katholischer Konfession erhielten wöchentlich 3 St. Religionsunterricht vom Pfarrer Karau.

In der hebräischen Sprache unterrichtete der Predigtamts-Kandidat Hammer mehrere Sekundaner und Primaner in 2 Abtheilungen.

Gesang VI. u. V. comb. 1 St. Noten- und Tonarten-Kenntniß. — Rhythmische und melodische Uebungen. Einübung der Oberstimme verschiedener Kantaten und Motetten. IV. u. III. 1 St. Einübung der Altstimme, auch bei einer kleinen Schülerzahl der Tenor- und Baßstimme. II. u. I. 1 St. 4stimmiger Männergesang. — Die Klein'schen Psalmen, Abt'sche Chöre, — Chöre von Händel ꝛc. — Die Tenor- und Baßstimme für den gemischten Chor wurde geübt. — Alle Klassen comb. 1 St. vierstimmiger Choralgesang, liturgische Chöre und Chorgesang klassischer Musikwerke von Mozart, Haydn, Durante, Neukomm, Händel ꝛc. Baldus.

Die bei dem hiesigen Gymnasium eingeführten Lehrbücher, welche hier zu Folge der Verfügung des K. Prov.-Schul-Collegii vom 11. Mai 1857 aufgeführt werden, sind, von Bibel, Gesangbuch und Katechismus, welche in allen Klassen vorausgesetzt werden, abgesehen, nach den Klassenstufen geordnet, folgende:

In Prima.

Für den Religionsunterricht:

Novum Testamentum graece;

Hollenberg, Hülfsbuch für den evangelischen Religionsunterricht.

Für das Lateinische:

Lateinisch-deutsches und deutsch-lateinisches Lexicon;

Zumpt's lateinische Grammatik;

Süpfle, Aufgaben zu lateinischen Stilübungen. Theil 1.;

Ciceronis opera (so weit sie eben gelesen werden);

Taciti opera omnia;

Horatii poemata omnia.

Für das Griechische:

Griechisch-deutsches und deutsch-griechisches Lexicon;

Krüger's griechische Sprachlehre für Anfänger;

Krüger's griech. Sprachlehre für Schulen. Th. 2. Heft 1. (Formenlehre der Dialekte);

Homeri Ilias;

Sophoclis tragoediae ed. Schneidewin (für jetzt Antigone);

Ausgewählte Reden des Demosthenes von A. Westermann (für jetzt Bd. 1.);

Platonis opera ed. Stallbaum (so weit sie eben gelesen werden).

Für das Französische:

Französisch-deutsches und deutsch-französisches Lexicon;

Plötz, methodische Grammatik der franz. Sprache;

Plötz, französische Chrestomathie.

Für Geographie und Geschichte:

Atlas der neuen Welt (empfohlen der von Sydow);

Atlas der alten Welt (empfohlen der von Mencke);

Daniel, Leitfaden für den Unterricht in der Geographie;

Dietsch, Grundriß der allgemeinen Weltgeschichte.

Für Mathematik und Physik:

Koppe's Anfangsgründe der reinen Mathematik;

Brettner, Leitfaden für den Unterricht in der Physik.

In Secunda.

Für den Religionsunterricht: Nov. Test. graece und Hollenberg, wie in I.

Für das Lateinische: Lexica und Zumpt, wie in I.;
Süpfle, Aufgaben. Theil 2.;
Ciceronis epistolae in der Auswahl von Süpfle;
Livii historiae (so weit sie gelesen werden);
Virgilii poemata omnia.

Für das Griechische: Lexica und Krüger's kleinere Sprachlehre, wie in I.;
Homeri Odyssea;
Herodoti historiae (so weit sie gelesen werden);
Ausgewählte Reden des Lysias von Rauchenstein.

Für das Französische, für Geschichte und Geographie, für Mathematik und Physik dieselben Bücher wie in I.

In Tertia.

Für den Religionsunterricht:
64 Kirchenlieder für die Schule rc.;
Hollenberg, Hülfsbuch rc.

Für das Deutsche:
Auras und Gnerlich, deutsches Lesebuch. Bd. 2.

Für das Lateinische: Lexica, wie in II.;
Siberti und Meiring, lateinische Schulgrammatik;
Süpfle, Aufgaben. Theil 1.;
Caesaris Commentarii;
Ovid's Metamorphosen, im Auszug von Seidel.

Für das Griechische. Lexica und Krüger, wie in II.;
Xenophontis anabasis.

Für das Französische:
Plötz, methodische Grammatik;
Leloup, französisches Lesebuch.

Für Geschichte, Geographie und Mathematik dieselben Bücher wie in I.

Für Naturgeschichte:
Burmeister's Grundriß.

In Quarta.

Für den Religionsunterricht: Die 64 Kirchenlieder, wie in III.;
Preuß, biblische Geschichte.

Für das Deutsche:
Auras und Gnerlich, Lesebuch. Bd. 2.

Für das Lateinische:
Siberti und Meiring, lat. Schulgrammatik;
Bonnel's lateinisches Vokabularium;
Cornelii Nepotis vitae;
Phaedri fabulae.

Für das Griechische:
Krüger's griechische Sprachlehre für Anfänger;
Jacob's Elementarbuch. Bd. 1.

Für das Französische:
Plötz, französisches Elementarbuch;
Plötz, kleines Vokabelbuch;
Leloup, französisches Lesebuch.

Für Geographie und Geschichte dieselben Bücher wie in I.

In Quinta.

Für den Religionsunterricht dieselben Bücher wie in IV.

Für das Deutsche:
Auras und Gnerlich, Lesebuch. Bd. 1.

Für das Lateinische: Siberti und Meiring, lat. Schulgrammatik und Bonnel, wie in IV
Ellendt, lat. Elementarbuch.

Für das Französische:
Plötz, Elementarbuch.

Für die Geographie:
Atlas der neuen Welt und Daniel Leitfaden.

In Sexta.

Für den Religionsunterricht, für das Deutsche und für das Lateinische dieselben Bücher wie in V.

Für die Geographie:
Atlas der neuen Welt und Preuß, kurzer Unterricht in der Erdbeschreibung.

II. Verfügungen
des Königl. Provinzial-Schul-Collegii zu Königsberg.

Vom 27. Februar 1857 über die Einhaltung der ursprünglich festgesetzten Dauer der Ferien.

Vom 31. März. Mittheilung des K. P.-S.-C., der Herr Minister der geistlichen Angelegenheiten habe die Erweiterung des Progymnasii zu Hohenstein durch Hinzufügung einer Prima zu einem vollständigen Gymnasium zu Ostern d. J. genehmigt.

Vom 3. April. Laut Minist.-Rescr. vom 28. März wird das Schulgeld auf 18 Rthlr. für die beiden obern, 12 Rthlr. für die beiden mittlern und 8 Rthlr. für die beiden untern Klassen festgestellt.

Vom 8. April. Genehmigung des Lehrplans pro 1857 und 1858.

Vom 15. April. Betreffend die Unterhaltung und Benutzung der Schülerbibliothek.

Vom 24. April. Die Einführung der Logarithmen von August und der ersten Abtheilung des zweiten Bandes der griechischen Grammatik von Krüger wird genehmigt.

Vom 9. Mai. Mit Allerhöchster Genehmigung und laut Minist.-Rescr. vom 30. April wird verfügt, daß an dem nunmehrigen Gymnasium zwei neue Lehrerstellen mit einem Gehalt von 500 Rthlr. und 400 Rthlr. gegründet werde, zu deren Dotirung 500 Rthlr. als jährlicher Bedürfnißzuschuß aus Staatsfonds gewährt werden, 400 Rthlr. aber aus der Kasse des Gymnasii zu entnehmen sind. Dem Oberlehrer Krause wird eine persönliche Zulage von 100 Rthlr. jährlich bewilligt.

Vom 12. Mai. Hinweisung auf die Grundsätze, nach welchen bei der Wahl und Anwendung von Hülfsbüchern für die Geschichte und Geographie zu verfahren ist.

Vom 18. Mai. Bei den Versetzungen nach Prima soll mit der erforderlichen, durch die Rücksicht auf die Abiturientenprüfungen gebotenen, Strenge verfahren werden.

Vom 30. Mai. Der Zudrang zum Justizdienste ist so groß, daß allen denjenigen jungen Leuten, welche nur mäßige Anlagen und nur beschränkte Geldmittel besitzen, vom juristischen Studium abgerathen werden soll.

Vom 22. Juni. Mittheilung der Ministerial-Verfügung, daß nur diejenigen Studirenden der Theologie, welche außer der allgemeinen Universitätsreife auch die Reife im Hebräischen erlangt haben, bei der Verleihung akademischer Beneficien berücksichtigt werden sollen.

Vom 22. Juli. Mittheilung der Ministerial-Verfügung, nach welcher die eine der neugegründeten Lehrerstellen dem ordentlichen Lehrer Schultz, die andere einstweilen dem Hülfslehrer Grünberg übertragen, und die durch den Abgang des P.-A.-Candidaten Friese erledigte Religionslehrer-Stelle dem P.-A.-Candidaten Hammer übergeben wird.

Vom 28. Juli. Die Veränderungen, welche bei dem Personal der Anstalt vorkommen, sollen jährlich angezeigt werden.

Vom 6. August. Jährlich am 1. Dezember ist eine Nachweisung über die Dienstgebäude einzureichen.

Vom 15. August. Das Schulgeld soll künftig von den Ordinarien eingenommen werden.

Vom 17. August. Die mit Arrest bestraften Schüler sollen zweckmäßig beschäftigt und beaufsichtigt werden.

Vom 7. September, 5. Dezember und vom 25. Februar 1858. Die Zahl der dem K. P.-S.-C. einzuliefernden Exemplare des Programms wird auf 222 erhöht.

Vom 18. September. Ergänzende Bestimmung über die Frequenztabellen.

Vom 27. Oktober. Die Einführung des Leitfadens für den geographischen Unterricht von Daniel und des Grundrisses der allgemeinen Weltgeschichte von Dietsch wird genehmigt.

Vom 12. November. Mittheilung eines Minist.-Rescripts, durch welches den Candidaten und Lehrern, welche einen Kursus in der Central-Turnanstalt zu Berlin durchzumachen beabsichtigen, eine Unterstützung in Aussicht gestellt wird.

Vom 23. November. Der durch Kränklichkeit behinderte Oberlehrer Dudeck soll vom 1. Januar 1858 an nur 14 Stunden ertheilen.

Vom 11. Dezember. Erinnerung an die Bestimmung des Erlasses vom 7. Februar 1856 über die Wahl der Themata zu Abiturientenarbeiten. Diese Themata sollen jedesmal im Programm mitgetheilt werden.

Vom 22. Dezember. Der ordentliche Lehrer an der Realschule zu Graudenz, Blümel, soll von Ostern 1858 an als ordentlicher Lehrer bei dem Gymnasium zu Hohenstein eintreten.

Vom 25. Januar 1858. Die Berücksichtigung des neuen mit dem 1. Juli einzuführenden Landesgewichts beim Rechnenunterricht wird empfohlen.

III. Chronik.

Das ablaufende Schuljahr begann den 23. April 1857. Mit dem Beginn desselben wurde durch Errichtung der Prima das Progymnasium thatsächlich zum Gymnasium erweitert. In dem ersten Quartal desselben kämpfte das Gymnasium mit erheblichen Verlegenheiten, da einerseits der Predigtamts-Candidat Friese mit dem Ende des vorigen Schuljahres ausgeschieden war und sein Nachfolger nicht so bald eintrat, andererseits die durch die Erweiterung der Anstalt nöthig gewordenen neuen Lehrkräfte derselben ebenfalls erst nach langem Harren zugewiesen werden konnten. Es kam uns zu Statten, daß Herr Prediger Fromberg hierselbst den Religionsunterricht in allen Klassen bis zur Ankunft des neuen Religionslehrers übernahm, und daß der Schulamts-Candidat Grünberg, welcher im Dezember 1856 sein Probejahr bei dem hiesigen Gymnasium begonnen hatte, als Hülfslehrer wenigstens eine der erforderlichen neuen Lehrkräfte provisorisch vertreten konnte. Der hebräische Unterricht mußte bis zur Ankunft des neuen Religionslehrers ausgesetzt und in einer großen Anzahl von Stunden die Primaner mit den Secundanern gemeinschaftlich unterrichtet werden. Außerdem übernahmen über das gewöhnliche Maaß der Direktor 8, der Oberlehrer Dr. Krause 2, der Candidat Grünberg 4 Stunden. Am 16. Juni trat der neue Religionslehrer Predigtamts-Candidat Hammer,

am 23. Juni der neue ordentliche Lehrer Schultz sein Amt bei dem hiesigen Gymnasium an, und seitdem war den dringendsten Verlegenheiten abgeholfen.

Sowohl im ersten als auch in den folgenden Quartalen wurde der Unterricht durch die Kränklichkeit mehrer Lehrer gestört. Namentlich hatte Oberlehrer Dudeck viel zu leiden, der daher seit Neujahr 1858 nur mit 14 Stunden beschäftigt werden konnte. Die ihm abgenommenen 6 Stunden übernahmen die Collegen Dr. Gervais, Schultz, Hammer und Grünberg.

Musikalische Aufführungen der Schüler unter Leitung ihres Gesanglehrers haben in der Kirche stattgefunden am Bußtage, am Himmelfahrtstage, am Tage des Friedensfestes und am Gedächtnißtage der Verstorbenen.

Am Johannistage ist seit längerer Zeit zum ersten Mal wieder ein allgemeines Schulfest im Stadtwalde veranstaltet. Die Schüler unterhielten sich vorzugsweise mit Turnspielen und Musik. Auch die Angehörigen derselben hatten sich ziemlich zahlreich versammelt.

Der Geburtstag Sr. Majestät des Königs wurde wie gewöhnlich durch einen öffentlichen Akt in der Aula gefeiert. Die Festrede hielt der Oberlehrer Dr. Krause, er sprach in derselben über drei hervorragende Fürstinnen des Hohenzollerschen Hauses. Vorher deklamirten einige Schüler Gedichte patriotischen Inhalts. Mit den Deklamationen und der Rede wechselten die Gesänge des Schülerchors ab.

Der Tag des Reformationsfestes wurde durch eine Abendmahlsfeier von Seiten der Lehrer und der confirmirten Schüler gefeiert.

In den Tagen vom 4. bis 6. Februar erfreute der Herr Provinzial-Schul-Rath Schrader das Gymnasium durch seinen Besuch. Er wohnte während dieser 3 Tage den Unterricht in allen Klassen, namentlich in den oberen, bei.

Der ordentliche Lehrer Herrmann Schultz, geboren am 29. Januar 1825, bezog, auf dem Gymnasium zu Danzig und dem Friedrichs-Werder'schen Gymnasium zu Berlin vorgebildet, zu Michaeli 1844 die Universität Berlin; später studirte er in Bonn, kehrte nach Berlin zurück und bestand die Prüfung vor der wissenschaftlichen Prüfungskommission zu Berlin im August 1850. Er trat sein Probejahr am Friedrich-Wilhelms-Gymnasium in Berlin im Oktober 1850 an, war Hülfslehrer an der Johannisschule zu Danzig vom November 1851 bis zum November 1853, sodann ordentlicher Lehrer an der Realschule zu Elbing vom November 1853 bis zum April 1855, ferner ordentlicher Lehrer an der Realschule zu Bromberg vom April 1855 bis Johanni 1857. Seit dieser Zeit gehört er als ordentlicher Lehrer dem Collegium unseres Gymnasiums an.

Der interimistische Religionslehrer Theodor Hammer, geboren den 19. November 1830, ist auf dem Gymnasium zu Danzig und Marienwerder gebildet und ging Ostern 1852 zur Universität Halle, wo er bis Michaeli 1854 blieb; dann studirte er noch ein halbes Jahr auf der Universität Königsberg. Das examen pro licentia concionandi bestand er zu Ostern 1856 und das examen pro ministerio Ostern 1857.

IV. Statistisches.

Uebersicht des Lehrercollegiums und der Stundenvertheilung.

Lehrer.	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	Sa.
Dr. Töppen, Direktor.	Griechisch 6 Deutsch 3 Geschichte 3	Geschichte 3					15.
Oberlehrer Dudeck, 1. Lehrer.	Mathem. 4 Physik 2 Französisch 2	Mathem. 4 Physik 1	Mathem. 3 Naturg. 2	Französisch 2			20.
Oberlehrer Dr. Krause, 2. Lehrer. Ordin. von I.	Latein 8	Griechisch 6		Griechisch 6			20.
Ordentl. Lehrer Schultz, Ordin. von II.		Latein 10	Latein 10				20.
Dr. Gervais, 3. Lehrer. Ordin. von III.		Deutsch 2 Französisch 2	Geschichte 3 Deutsch 2 Französisch 2	Geschichte 3	Geograph. 3	Geograph. 3	20.
Dr. Heinicke, 4. Lehrer. Ordin. von IV.				Latein 10		Latein 10 Deutsch 3	23.
P.-A.-Cand. Hammer, interim. Lehrer.	Religion 2 [Hebräisch 2]	Religion 2 [Hebräisch 2]	Religion 2	Religion 2 Deutsch 2	Religion 3	Religion 3	16. [20]
S.-A.-Cand. Grünberg, Hülfslehrer. Ordin. von V.			Griechisch 6		Latein 10 Deutsch 2 Französisch 3		21.
Techn. Lehrer Baldus, Ordin. von VI.	[Gesang, alle Klassen combinirt, 1 Stunde] [Gesang, I. u. II. comb. 1]		[Gesang, III. u. IV. comb. 1]	Zeichnen, IV. u. V. comb. 2 Rechnen 3	[Gesang, V. u. VI. comb. 1] Schreiben 2 Schreib., VI. u. V. comb. 1 Rechnen 4	Zeichnen 2 Schreiben 2 Rechnen 4	20. [24]
Summa:	30 St.	30 St.	30 St.	30 St.	30 St.	28 St.	

außer 4 St. Gesang für alle Klassen und 4 St. Hebräisch für I. u. II. Dazu kommt noch der Religionsunterricht, welchen der Pfarrer Karau den kathol. Schülern in 3 St. wöchentl.,

und der Turnunterricht, welchen der technische Lehrer Baldus sämmtlichen Schülern 2 Mal wöchentlich ertheilt.

Die Zahl der Schüler betrug zu Folge der Nachweisung des letzten Programms 132. Abgegangen sind 25; einer, der Sextaner Anton Müller, wurde uns durch den Tod entrissen; aufgenommen sind 42. Das Gymnasium wird demnach gegenwärtig von 148 Schülern besucht. Von denselben befinden sich in I. 13, II. 20, III. 24, IV. 26, V. 29, VI. 36.

Unterstützung hülfsbedürftiger Schüler. Das Schulgeld ist im Laufe des Jahres mehr als 30 Schülern ganz oder theilweise erlassen worden. Nach den neuerdings durch die vorgesetzten Behörden in Anregung gebrachten Grundsätzen wird jedoch die Zahl der Freistellen künftig nach dem Verhältniß der Gesammtfrequenz verringert werden. Die Unterstützung durch leihweise übergebene Bücher ist durch die Einführung mehrer neuer Schulbücher auf sehr enge Grenzen beschränkt gewesen. Die Zinsen des Belian'schen Legates sind am 27. Februar stiftungsmäßig vergeben.

Wohlthäter der Anstalt. Von dem Königl Ministerium der Unterrichtsangelegenheiten und von dem Königl. Prov.-Schul-Collegium sind der Bibliothek des Gymnasiums folgende Schriften geschenkt: Plinius, Naturgeschichte, übersetzt von Strack, 3 Bde. Französische Grammatik von Mätzner. Firmenich's Völkerstimmen, Lief. 21. Drei kleine lateinische Grammatiken. Spiller's Physik, 2. Aufl. Drei Predigten von Sack. Gnüge's Gesetze der französischen Sprache. Fiedler's Lehrbuch der lateinischen Verskunst. Schweigger's Geschichte des Elektromagnetismus. Diez, Grammatik der romanischen Sprachen, 2. Aufl. Hesychii lexicon von Schmidt, 2 Lief. Evangelische Schulordnungen von Vormbaum. — Ferner sind der Gymnasialbibliothek ein Homann'scher Atlas in Fol. vom Herrn Apotheker Engel, der Schülerbibliothek einige Bücher von dem Gymnasiallehrer Schultz und dem Tertianer Quassowski, der Freibüchersammlung von dem Direktor, dem G.-L. Schultz und dem Primaner Cramer geschenkt. Außerdem übergaben der Primaner Bercio und der Secundaner Wilhelm ausgestopfte Vögel für die betreffende Sammlung des Gymnasiums. Für diese Geschenke spreche ich öffentlich den gebührenden Dank aus.

Die Bibliothek des Gymnasiums ist aus dem etatsmäßigen Fonds durch folgende neue Werke vermehrt worden: L. Häusser, deutsche Geschichte, 1854—1857, 4 Bde. Watterich, der Ordensstaat in Preußen, 1857. K. O. Müller's Geschichte der griechischen Literatur, 2. Ausg., 1857, 2 Bde. K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst, 3. Aufl., 1848. Fr. Wieseler, Denkmäler der alten Kunst, 1854, 56, 2 Bde. Jean Paul's sämmtliche Werke, 1840—1842, 33 Bde. Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe, 1856, 2 Bde. Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, 1830. H. Kurz, Geschichte der deutschen Literatur, 1856. Gervinus über Shakespeare, 1850, 4 Bde. Sophokles von Donner, 2 Bde. Thucydides von Krüger, 1855, 2 Bde. Engelmann, Bibliotheca philologica, 1853. Engelmann, Bibliotheca scriptorum classicorum, 1847 u. suppl. 1853. Vita Ruhnkenii von Wyttenbach, 1846. Munk, Metrik der Griechen und Römer, 1834. J. F. Herbart's sämmtliche Werke, 1850—1852, 12 Bde. Drobisch, Logik, 2. Aufl., 1851. Molière

oeuvres complètes, 1854, 4 Bde. — Fortsetzungen erschienen zu folgenden Werken: Duncker, Alterthum, Bd. 4. Macaulay, kleine Schriften, Bd. 5. Humboldt, Kosmos, Bd. 4. Giesebrecht, Kaiserzeit, Bd. 2. — An Musikalien wurden angeschafft: J. Haydn, Te deum, für 4 Singstimmen. Mozart, Preis der Gottheit, für 4 Singstimmen. K. Kuntze, der Sängerchor, für Kirche und Schule. A. Neithart, Musica sacra. F. Abt, leichte Männerchöre. — Die Kartensammlung ist vermehrt durch Bretschneider's historisch-geographischen Wandatlas nach Spruner, 10 Bl.

Für die Schülerbibliothek wurden namentlich folgende Schriften angeschafft: Witzschel, die tragische Bühne in Athen, 1847. Peter, Geschichte Roms, 1853—1854, 2 Bde. Klettke, das Alterthum in seinen Hauptmomenten, 1852. Schömann, griechische Alterthümer, 1855, Bd. 1. Stoll, Anthologie griechischer Lyriker, 1851. Sophokles von Schneidewin, 1855—1857, 6 Bde. Xenophon's Memorabilien, von Seyffert, 1857. Seyffert, Carmina Latina, 1857. Vitae Hemsterhusii et Ruhnkenii, von Lindemann, 1822. Mureti epostolae, von Kraft, 1826. H. Dittmar, Weltgeschichte, 1855, 7 Bde. J. J. Engel's Schriften, 1857, Lief. 1—15. Lewes Göthe's Leben, von Freese, 1858, 2 Bde. Heliand, von Simrock, 1856. Wangemann, Geschichte des evangel. Kirchenliedes, 1855. K. Graul, Reise nach Ostindien, 1854, 5 Bde. Merget, Heimathskunde von Berlin, 1858. Außerdem einige Musikalien 2c.

Der physikalische Apparat ist in diesem Jahre nicht vermehrt.

Hohenstein, den 20. März 1858.

Dr. M. Töppen.